المسرح

وتحولات العقل العربى

مهدى بندق



١٩٩٨

الإهداء

إلى زوجتي

وأحفادي : عبلة وأحمد وريم

م. ب.

مفتتح

التنظير للمسرح العربى ضرورة حياتية وعقلية

هو **ضرورة حياتية** لأن أمتنا العربية تعانى آلام مرحلة فارقة هائلة فإما أن تلد وحدتها التى طال أنتظارها وإما لا تكون . وهى لن تنجب تلك الوحدة المنتظرة بأسلوب القرون الماضية إعتماداً على الفتوحات العسكرية ، ولا حتى بأسلوب العقود الماضية إستناداً الى توافق القيادات السياسية :

★ فالأسلوب الأول أنتهى القبول به إلى الأبد بعد حرب الخليج الثانية حيث ثبت للجميع أنه لا يؤدى إلا لمزيد من التشرذم والتفرق والانقسام .

★ والأسلوب الثانى لم يعد وارداً بالتجربة بعد انفصال مصر وسوريا واخفاق مشروع الوحدة الثلاثية بين مصر وسوريا وليبيا وغيرهما من المشروعات المثيلة المحبطة .

الوحدة المنتظرة لن تبدأ إلا من الشارع العربى الذى تسير الشعوب فيه . وحين تطالب هذه الشعوب – من خلال مؤسساتها المدنية – بتوحيد مناهج التعليم وتجربة مرور الكتاب وباسقاط الحواجز البيروقراطية الحائلة دون عقد المؤتمرات الفكرية والمهرجانات الفنية فى كل مدينة عربية ، وفى كل يوم عربى دون انتظار لموافقة مسبقة من السلطات السياسية أو بموافقة مبدئية لمرة واحدة وللأبد بحيث تنعقد هذه المؤتمرات والمهرجانات بمجرد إخطار الجامعة العربية عندئذ يمكن القول بأننا حققنا الوحدة الثقافية على الأقل .

حينئذ لا غرو أن نجنى ثمار التفاعل الجدلى بين ما هو علوى فى البناء الفوقى وبين ما هو جار فى البنية التحتية ، لأن عصر اقتصاد المعرفة سيوحد السوق العربى فى هيئة دول أقنان شئنا أو أبينا ، وسواء استسغنا هذه الثمار أو تجرعنا علقمها وشرقنا بصابها فالمهم أننا سنكون معاً مرة ثانية .. أمة واحدة .

وتلك هى **الضرورة الحياتية** التى تجعل من التنظير للمسرح مهمة أنطولوجية لا يعكر عليها حتى هذا العبث الإنتحارى والمنتشر فى كباريهات القطاع الخاص والذى بدأت عدواه فى الإنتقال إلى مسارح الدولة .

وأما **الضرورة العقلية** فتتمثل فى أن المسرح فن جديد على وجداننا ومنظوماتنا الأدبية ، فهو – رغم المحاولات الساعية إلى غرسه وبأثر رجعى فى تراثنا – شتلة غربية بالأساس ، جذورها الأولى كانت فى اليونان القديمة ، واستطالت فروعها فى عصر النهضة الأدبية ثم كان أن أفاءت ثمارها على الجميع فى العصور الحديثة ، وليس التسليم بهذا عاراً نتبرأ منه ونستنكر حدوثه لأن الحقائق العلمية لا تهرب منها ولا تزوير معها يصلح .

ذلك أن الحضارة الفرعونية كانت قد استهدفت وحدة الدولة وربح المواطن الفرد حكومته المركزية لأسباب إيكولوچية ، بينما راحت هذه العوامل البيئية – المختلفة فى تجلياتها – تساعد الإغريق على إظهار الفردية مبكراً ، ومن ثم آذنت بقيام نظام ديمقراطى فى آثينا ثم بدرجات

مختلفة فى المدن الإغريقية الأقل شأناً ، ومن حيث أن الحياة الفنية إنما تمثل درجة التطور السياسى فى كل مجتمع ، فإن الحاجة إلى فنون درامية تعبر عن الصراع الإجتماعى (فى واقع يزخر بالمصالح الفردية المتضاربة) كانت حريَّةً بإخراج فن المسرح من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل ، بعكس البلدان الشرقية ذات النمط الأسيوى فى الإنتاج التى لم تعرف هذه الحاجة العقلية أصلاً .

بيد أن الأمور أختلفت فى عصرنا الحالى ، وستزداد اختلافاً فيما هو قادم ، وآية ذلك أن ما أدخله التصنيع على حياتنا حيث ظهرت الطبقات الإجتماعية : البورجوازية بشرائحها المختلفة ، والطبقات العاملة والبروليتاريا فى قلبها وحولها موظفو القطاع العام ذوو الياقات البيضاء والأجور السوداء ، ومع تكريس الواقع الطبقى تحرك الصراع الإجتماعى والإقتصادى على الساحة السياسية ممتداً حيناً ومتوازياً خافتاً أحياناً ، وفى كل الأحوال لم يعد أحد يؤمن بفلسفة « الكل فى واحد » فكان طبيعياً أن تظهر الحاجة إلى نظام ديمقراطى تكون فيه السيادة للشعب ويصبح فيه الحاكم معيناً لا من السماء أو الكهنة بل من الناس العاديين، قابلاً للعزل أو التغيير بأرادتهم الدستورية . وعند هذه الدرجة من التطور المادى / الإجتماعى رأينا فن المسرح يطل برأسه على المشهد الثقافى مزاحماً الشعر الغنائى - ديوان العرب - مطالباً بمكانه المستحق .



فما هو المسرح من وجهة نظر علم اجتماع المعرفة ؟ وأى وظيفة ثقافية يأخذها على عاتقه ؟ وما هى حدوده المعرفية وما هى طبيعة علاقته بالدين وبالسلطة وبالإقتصاد وبمؤسسات المجتمع المدنى ؟

أسئلة طرحها على نفسه التنظير النقدى الدرامى فى الغرب (منذ أرسطو وحتى الآن) ووجد لها إجابات شتى من خلال تجربته التاريخية الهائلة تلك . وبالطبع فإننا لا نستطيع أن ننقل تلك الإجابات جاهزة - معزولة عن سياقها التاريخى - لتكون إجابات لنا . بل علينا أن نكابر وأن نناضل ونعمل لنعثر على إجاباتنا الخاصة وإلا فلن نجد أمامنا من سبيل إلا سبيل الإنتحار العقلى أو التبعية الثقافية التى تمهد لتبعية سياسية دون مراء .

وهذا الكتاب - بدراساته الفكرية منها والتطبيقية - مجرد محاولة على درب التنظير المطلوب حياتياً وعقلياً .

وعلى الله القصد .

مهدى بندق

القسم الأول

البحث عن النظرية



المسرح
وتحولات
العقل العربى

★ فى سيرته الذاتية يتذكر أحد كتاب المسرح المصرى كيف كان متعلقاً بفن التمثيل منذ طفولته وإبان صباه ، إلى أن التقى مخرجاً وممثلاً كبيراً سرعان ما اكشف خلو صاحبنا من الخصائص الأساسية للممثل المحترف ، غير أنه « نصحنى بأن اقرأ باللغة الانجليزية إذا أنا أصررت على أن تكون لى علاقة بفنون الدراما » (١)

وقد انتبه كاتبنا بقوة إلى هذه النصيحة مدركاً أن التمثيل (وأيضاً الكتابة الدرامية وربما كذلك مشاهدة المسرحيات) معناه أن تتظاهر بأنك «شخص آخر» حتى ليمكنك أن تخرج من حالة نفسية ومزاجية هى حالتك إلى أخرى ليست لك بل لغيرك ، تفعل ذلك سواء بالإبداع الإيجابى (التمثيل أو التأليف) أو بالتلقى الاندماجى (المشاهدة) مستشعراً تلك البهجة الأسطورية التى ربما كان أسلافك الأول يحسونها وهم يكتشفون الوجود والطبيعة والنفس والآخر لأول مرة .

فى هذا الصدد يمكننا أن نفهم نصيحة المخرج الكبير لكاتبنا – الفتى الجامعى فى ذلك الوقت – « أن يسعى لمعرفة واستخدام اللغة الأجنبية » على أنها تشكيل « لمعادل متبادل» Correlative لهذا الانسلاخ المقصود من الثقافة الموروثة بوعائها النفسى Mother tongue من أجل العودة إليها ثانية ، مزوداً بثراء مضاعف .

وتعكس رغبة الكاتب الحارقة فى أن « يمثل » ويؤازرها نصيحة المخرج له أن « **يتعلم لغة أجنبية** » اتجاهاً رأيناه يولد ويتنامى مع ميلاد ونمو الثورة الوطنية الديمقراطية فى سبعينيات القرن الماضى يسعى لتحرير العقل العربى من إسار الثقافة الموروثة بانفتاحه على ثقافة الآخر « الغرب الأوروبى » وكان المسرح إحدى آليات هذا التحرير ، إلى أن بسطت عليه قوى الثورة المضادة فى سبعينيات القرن الحالى مفرغة هذه الآلية الخطيرة من مضامينها الثقافية بانفتاحها الاستهلاكى على « الغرب الأمريكى » ليصبح التمثيل تهريجاً وبذاءات جنسية وليصبح تعلم اللغة الأجنبية مجرد وسيلة لعقد الصفقات التجارية والمالية وليس وسيلة لتشرّب معارف الآخر ومحاولة لفهم وتأثر تفكيره وإبداعاته تمهيداً لحوار حضارى معه يعطيه بقدر ما يأخذ منه . الأمر الذى لا يمكن أن يحدث إلا « بغربلة » التراث القومى الذاتى واستخلاص الصالح منه للتأسيس عليه فى عصرنا هذا .



وتسعى هذه الدراسة – ضمن ما تسعى – لفتح الباب أمام العقل الدرامى العربى المأزوم كى يلج منه إلى الغرف المظلمة فى سراديب تراثه القومى كى ينيرها بالفهم ويكنس منها بالحوار أتربه الأغاليط والخرافات والخزعبلات لإنطلاقة جديدة لا يقيدها إرهاب فكرى أو ثيوقراطى (يؤسس سطوته الحالية على التراث أيضاً وأن عمد بوعى منه إلى عناصره المعاكسة للتحرر مبتعثاً أياها) وما الدعوة إلى تحريم التمثيل – وبالتالى التأليف وبالتالى الديمقراطية – إلا تجسيد لهذا الأرهاب الفكرى الثيوقراطى .

لقد ظهر المسرح فى اليونان القديمة ولم يظهر فى مصر الفرعونية [٢] أو بلاد ما بين النهرين لأسباب چيبوليتكية وسوسيولوچية دينية ، فأما الأسباب الچيبوليتكية فقد أثمرت نمط الديمقراطية السياسى فى اليونان لاعتماد أهلها على الرعى وزراعة الأمطار ، بينما ولّدت زراعة حوض النهر الواحد أو النهرين استعداداً ثقافياً طبيعياً فى مصر وبلاد الرافدين لتقبل الطغيان السياسى ، وأما العامل السوسيولوچى الدينى فقد اتخذ خطاب القوة الترنسندنتالى Discourse of Transcendental power فى الشرق الأوسط سبيله للتوطن (بعد تذبذب ترمز إليه قصة إبراهيم عليه السلام مع الأصنام والكواكب والنجوم) مقابل الحوار الميثولوچى بين البشر والطبيعة / الآلهة عند الإغريق .

فى حالة الإغريق (البشر هم خالقو الآلهة) سمحت الأسطورة للعقل الأغريقى أن يتسم بسمة الدراما التى يستطيع بها الناس إعادة تشكيل الإسطورة وفقاً للاحتياجات الثقافية المتجددة بتجدد الحياة مما ربط الإنسان الأوروبى - فميا بعد - بتراث متنوع حى ، ومما أفسح أمام عقله المجال للمناورة الثقافية ارتداداً للوراء وتقدماً للأمام .

وعلى العكس من ذلك ، فإن الخطاب الدينى (وهو إنتاج لمؤسسة ثقافية وحيدة ملحقة بمؤسسة الحكم الرسمى تزعم أنها وحدها صاحبة الاحتكار التفسيرى للدين) قدم نفسه للناس - فى الشرق الأوسط - باعتباره « القاطع الثقافى » Culturtal Interrupter ما بين الوحى وبين أساطير الأولين (رغم احتواء النصوص الدينية : التوراة والقرآن الكريم على تيمات كثيرة تنفى هذا القطع الثقافى) ومن ثم فلقد ضاقت المساحة ما بين تراث الشعوب القديمة بين واقعها الحالى بعد الأديان فانعكس هذا الضيق الثقافى على العقل المخاطب (بفتح الطاء) بهيئة معوقات جديدة تمنعه من التحليق إلى آفاق الدراما .

هكذا رأينا العقل العربى الإسلامى - إذعاناً منه لمراد الخطاب الدينى فضلاً عن العوامل البيئية الأخرى - يقبل بمبدأ شطب الحوار بينه وبين العقل الأول / المطلق / واجب الوجود / الله .

وهكذا تبدو الصورة - للوهلة الأولى - وكأن كبلنج Kipling قد حقق انتصاره الحاسم ، كأنه ينعب قائلاً : لا أمل أمامكم يا أيها

المصريون ويا أيها العرب .. فأنتم بحكم تكوينكم العقلى غير قادرين على إبداع مسرح حقيقى يعبر عن حاجة شعوبكم للمشاركة فى الحكم لأنكم بلا أساطير وبلا تاريخ قديم سابق على الأديان السماوية التى لا يتجاوز عمرها الافاً ثلاثة من السنين ، ولأنكم لا تملكون القدرة وربما الرغبة أيضاً فى مناقشة أديانكم بل تقبلون وتذعنون وتسلمون تسليماً ولأنكم أيضاً زاهدون فى حكم أنفسكم تاركين الأمر للمؤسسة الحاكمة ظل الله فى الأرض إذن كيف لا يكون مالشرق شرق والغرب غرب ؟!

★★★

بيد أن إعادة النظر فى هذا المبدأ الاستعمارى : الفصل بين الأجناس والأعراق وتصوير المسألة كأنها طبائع أصيلة لا سبيل إلى تجاوزها ، وكذلك إعمال الحفر الأركيولوچى الثقافى فى البنية الظاهرة الحالية العربية الإسلامية لتكشف - رغم ذلك - عن وجود جدلية وإن بدت واهنة داخل العقل العربى الإسلامى ما بين اتجاه مستسلم للطبيعة الجغرافية والفهم المحدود للدين (المعبر عنه بالخطاب الدينى الرسمى لاسيما بعد هيمنة الأمويين والعباسيين والفاطميين والعثمانيين) وبين اتجاه آخر فى العقل العربى المسلم مازال حياً فى التراث ، يقاوم المعطيات التقليدية ويناضل ضد الاستبداد سواء جاء هذا الاستبداد من الطبيعة أو من البشر ، ويتمثل هذا الاتجاه فى ميراث المعتزلة والشيعة والخوارج والزنج وغيرهم .

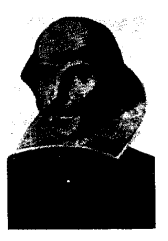
لقد وجد هذا الاتجاه الأخير نفسه (بعد تطور مصاحب لثورات التحرر) متماساً مع التشكيل النفسى الدرامى للعقل الإنسانى ، غير أنه مجابه بقضايا فلسفية ودينية وفكرية معلقة لابد من محاورتها وتسجيل النقاط إزاءها إن أراد لإنتاجه أن يثمر ويزدهر .

فمثلاً حين يزعم الخطاب الدينى المعبر عن الطبقات الاجتماعية الغالبة أن كلام الله (الكتب المنزلة) قديم قدم واجب الوجود ومن ثم فلا سبيل لتبديله ، فلابد للعقل الدرامى الوليد اليوم أن يرد قائلاً : ولكنكم تعترفون بأن اليهود حرفوا التوراة . وهى أيضاً كلام الله وقد أنزله على موسى « تماماً بالتى هى أحسن » فكيف استطاع هؤلاء تبديل الكلام القديم ؟! وحين يقول ممثلو الخطاب الدينى الرسمى إن القرآن الكريم هو الذكر الذى لا تبديل لكلماته والذى هو محفوظ منذ الأزل فى اللوح المحفوظ (ومن ثم فلا يجوز مناقشته لمن آمن به) حين يقول ممثلو الخطاب الدينى الرسمى ذلك ، بقصد تكريس حالة الإذعان وحرف العقل المسلم عن الدخول فى حوار مع النص يأخذ منه ويعطيه، فلابد للعقل الدرامى الناشىء أن يرد قائلاً : إن الدعوة لمثل هذا الحوار قد جاءت من الكتاب الكريم نفسه بدليل نزوله على سبعة أحرف ، وبمنهاج النسخ الذى يؤكد دينامية النص الإلهى وتفاعله مع متغيرات الحياة .

صحيح أن المعتزلة لم ينجحوا فى إفهام العامة معنى قولهم بحدوث القرآن ، إلا أنهم أدخلوا ثيمة الحوار حول هذا المبدأ بين النخب المثقفة (ومنهم الأشاعرة وهم أيضاً يقفون فى جانب أهل السنة) وعلى الأقل فقد تركوا تراثاً يتزود به المثقف المعاصر .

كذلك فعل الفيلسوف العربى المسلم أبو الوليد أحمد بن رشد [٣] بتنظيره لفكرة « التأويل » تلك الفكرة التى نص عليها القرآن نفسه ، ولقد أدى هذا التنظير الرشدوى إلى أنتعاش فكرى وعقلى هائل كان له أثره فى إبداعات العرب (بل والإفرنج فيما بعد حين اعتنق القديس توما الإكوينى تعاليم ابن رشد وفلسفته ، فكان أن تعرفت عليها جامعة باريس وبلاط فردريك الأكبر قيصر بروسيا وألمانيا « معجزة العالم » وإمبراطور الإمبراطورية الرومانية المقدسة) فى مجالات العلوم التجريبية .

على أن هذا الانتعاش الفكرى والأزدهار العلمى المؤسس على الاتجاه الفكرى للمعتزلة وعلى الصرح الفلسفى الرشدوى لم يسمح بتغيير جوهرى فى ميادين الحياة السياسية - بحكم تسامى لغة الفكر عن



شكسبير

لغة الجماهير اليومية – فظلت الديكتاتورية الثيوقراطيـة قـائـمـة ، بل ولم تتغلغل هذه اللغة الفكرية السامية فى جسد الحياة الثقافية – بحكم ارتباط هذه الأخيرة بالأوضـاع السياسية وتقيدها بقيود مؤسسة الحكم الديكتاتورى – فظل فن المسرح جنيناً أو مضغة مجهضة .. وظل الشعر الغنائى محتكراً الساحة الثقافية معبراً عن الأنا فحسب (سواء كان هذا الأنا هو الحاكم الممدوح أو المحكوم الذليل المستمرغ تحت أعتاب سلطتـه) ولم يحدث قط أن وجدت فنون اللغة طريقـهـا إلى الاعتراف الفلسفى بوجود الآخر المختلف .

★★★

يعرف الجاحظ – فى رسائله – العقل بأنه : رسالة كتمان السر ، وحفظ اللسان لأنه يزمه ويخطمه عن أن يمضى فى سبل الجهل والخطأ والمضرة كما يعقل البعير .

وما من شك أن العـقل العـربى – فى عـصـور ازدهار الحـضـارة الإسلامية – قد نجح إلى حد كبير فى تحجيم خطى الخرافة والارتكاز على الخوارق والمعجزات باصطناعه المنهج الإمبريقى Emprical (الذى هو صيغة وضـعية تعتمد على التجريب دون الاستعانة بنظرية علمية شـاملة) مما أدى إلى ظهـور علوم الفـقـه والكلام والنحـو والصـرف والعروض والاجتماع فى ميادين العلوم الإنسانية ثم الكيمياء والطب

والرياضيات والفلك والجغرافيا فى ميادين العلوم الطبيعية . حقلان وحيدان قصر العقل العربى عن ارتيادهما (نتيجة غياب النظرية الشاملة) فلم يزم بعيره عن سبيل الجهل بهما والخطأ بشأنهما ، تلكما ما أشرنا إليهما آنفاً : السياسة وفن الدراما .

أما السياسة فقد تكلفت بوأد علمها المؤسسة الحاكمة بتكريسها مبادىء الثيوقراطية بعد انحسار الزخم الثورى (الرسول والشيخين) فى بداية تأسيس الدولة العربية الإسلامية ، ومن ثم ترسخ الارتكاز على ما يمكن تسميته بالحق الإلهى للملوك «لا أخلعن قميصاً ألبستيه الله» . وأما فن الدراما - وهو الفن الذى يعكس بلوغ المؤسسات السياسية سن الرشد ويعبر عن الديمقراطية (حكم الشعب مصدر السيادة فى الدولة) ثم هو الفهم الديالكتيكى للوجود مقابل النظرة الأحادية له - فقد وأدته فى المهد تلك الأسباب البيئية والتى فصلناها فى أكثر من موضع [٤] .

فإذا كان العرب المسلمون قد تمثلوا المنطق الأرسطى القائم على افتراض ثبات المعرفة ، وعلى محاكاة الجزئى للكلى القديم ، وإذا كانوا قد تقبلوا نظرية المثل الأفلاطونية التى ترى فى العالم المحسوس مثالاً لعالم آخر معقول يقع وراء العقل (تصادمت هذه النظرية مع احتياجات الحياة فكانت النتيجة اعتماد المنهج الإمبريقى كما أشرنا) إلا



عُـطـيـل

أن ظروف البيئة ومناحى الجمود السياسى والازورار عن فن المسرح - تقديساً لله وللشخصيات الدينية الجليلة من أن يمثلها إنسان أمام النظارة - منعهم من أن يحصدوا بذوراً نمت فى الغرب الأوروبى من خلال صراع إنسانه ضد الطبيعة وضد المؤسسات السياسية المتعددة ، حتى أثمرت تلك البذور منهاج الديالكتيك Dialectic ذلك الذى وضعه هيجل Hegel تاجاً على رأس الفلسفة بحسبانه «علم القوانين العامة للحركة » وطوره ماركس Marx بقوله : « سواء فى الفكر البشرى أو فى العالم الخارجى » ، وهكذا أعيد إنتاج تاريخ الفلسفة على أنه تاريخ الصراع بين عقل مثالٍ يفسر الوجود بالمعطى الأول (فلاسفة ما

بعد كانت Post Hantian بما فيهم هيجل) ذلك هو الفكر / المطلق / واجب الوجود ... إلخ وما المادة إلا تجسيد لهذا المطلق / الفكر ، وبين عقل مادى يرى عكس ذلك ، يرى أن المادة فى تطورها الطبيعى هى التى خلقت الفكر واخترعت المطلق واقترحت واجب الوجود ، وبلغة العامة يمكن للمادى أن يقول : « إن البشر هم الذين خلقوا الآلهة » .

ولقد عرفت الحضارة العربية الإسلامية هذا لصراع الفلسفى تحت مسمى الجبر والاختيار ، أو ما كن يشار إليه بقضية حدوث القرآن أو أقدمه ، وعرفته الثقافة العربية فى طرح السؤال عن طبيعة اللغة : اصطلاحية (أى إنتاج تطور المجتمعات البشرية) أم توقيفية (أى قديمة بوحى من الله) .

ولأن الإجابة على مثل هذه الأسئلة (الهامة) ليست هى ما تعنى الباحث بل استخلاص الجوانب الجوهرية والأصيلة لحضارته وتراثه ؛ فإن المسرح (باعتباره أداة معرفية تدور إيجاباً أو سلباً ضمن تلك العناصر الجوهرية المشكلة للحضارة) يمكننا اعتباره منطوياً فى ذاته على خصائص الديالكتيك النفى الذى لا يعترف للظاهرة الأنطولوجية بمعطى أول وآخر ثانوى ، فكأنه بذلك النقاء الأنطولوجى يعيد إنتاج السؤال الفلسفى الهام متجاوزاً ثنائيته (الفكر أم المادة) إلى ثلاثية تركيبية Synthises وكأنه يقول : إن الوجود هو الفكر والمادة فى جدلية لا أول لها أو آخر - ذلك أنه - المسرح - بصفته إبداعاً لا يعرف البطل

أولاً ثم يتعرف على غريمه بعد ذلك لأن البطل عنده لا يعرف إلا بغريمه . وكأنه الأنا لديه لا وجود لها إلا فى علاقتها بالآخر .

المسرح إذن يشكل بمجرد اكتشافه وممارسته خطأ آخر للعقل الإنسانى مختلفاً عن النمط المثالى الذى يجد تعبيره الواضح عند الراهب «باركلى» الذى كان لقول : «ليس من شىء له وجود ما لم أدركه أنا» .

وهو أيضاً - المسرح - يشكل عقلاً درامياً يختلف عن العقل المادى الذى يؤمن بأن الفكر إنتاج لمادة لم تخلقها آلهة كما كانت تقول المدرسة الأيونية عند الإغريق ، وكما أصبحت تقوله (وإن بصياغات أكثر تعقيداً) الاتجاهات الحداثية داخل الماركسية والوجودية والبنيوية .

العقل الدرامى يرى الوجود محايثاً Immanent للماهية ، يرى الخلق عين الخالق ، ويرى الآخر : الأنا معكوساً ، ويفهم أن الصراع هو سمة الوجود والتقدم وليد الصراع بين الأضداد . ذلك هو الديالكتيك النقى الذى يكشف عنه ويشكله ويتشكل به العقل الدرامى .

★★★

يقول شو Show فى كتابة « عقلانية الفن » : « إننى أتناول كل العصور ، ولكننى لا أدرس أى عصر منها غير العصر الحاضر ، وهو الأمر الذى لم أتمكن منه بعد ، وقد لا أتمكن منه أبداً » (٥) .

وهو بهذا القول يؤكد على انفتاح المعرفة بغير حدود أمام صاحب العقل الدرامى ، مما يسبغ عليه طابع التواضع العلمى للدرجة التى تجعله قابلاً لإعادة النظر فى كل معرفة تم إنتاجها سواء فى الحاضر أو فى الماضى .

تطبيقاً لذلك يمكننا القول إن العقل العربى لا يستطيع أن يتعرف على حاضره ويدرسه الدراسة العلمية ولو بالدرجة النسبية التى تمناها «شو» ما لم يتزود بتلك الخاصية الدرامية التى تعيد قراءة تراثه (بوصفه ذاتاً تنقسم على نفسها ويتصارع فيها « هاملت » مع نفسه) على ضوء المعطيات المعارفية الحديثة بالأدوات التاريخية والجغرافية والإنثروبولوچية والاستكولوچية والألسنية إلخ . وإلا فكيف يمكن للإنسان العربى أن يتعامل مع حاضر بنى على جبل من جليد تسعة أعشاره غارقة فى مياه الخرافة والخزعبلات مما لا يقوم عليها دليل سوى أقوال الرواة بوسيلة النقل دون أدنى تمحيص عقلى ؟

كيف يمكن للعقل العربى - دون أن يقع فريسة للإلحاد الذى هو أيضاً خرافة ميتافيزيقية - أن يتجاوز أزماته الحالية (وعلى رأسها الأزمة الناجمة عن التخلف الفاجع والاحتياج شبه الكامل للآخر .. الغرب « المعادى ») ما لم يتعلم كيف يفرق بين المعرفة التاريخية بالمعنى العلمى، وبين قصص رواة الحكايات القدماء ممن يعدون - على فضلهم فى عصورهم - أطفالاً مؤرخين ، فإن كان لهم العذر بأن أدوات المعرفة

فى عصورهم إنما كانت بدائية فبأى شىء يعتذر الشاب الجامعى المعاصر الذى يصادق على تلك الأقاصيص الخرافية باعتبارها « وقائع تاريخية »

وردت فى « أمهات كتبه » ؟!

★ هجر آدم مضاجعة حواء مائة وثلاثين سنة بعد مقتل هابيل (٦) .

★ بنى نوح سفينته بطول ثلاثمائة ذراع وعرض خمسين ذراعاً وكان سمكها ثلاثين ذراعاً . فى القاع منها الوحوش والسباع ودارت حول الأرض كلها ثم هبطت على الجودى بعد تسعة أشهر (٧) .

★ يحدثنا « المسعودى » عن بلاد الواق الواق وبها شجر له فروج كفروج النساء ، وكذلك يأخذنا فى سياحة إلى جزيرة النوم كل من فيها نائم إلى يوم يبعثون ، وعلى سواحلها سمك يطير فى السماء (٨) .

★ يروى « الطبرى » أن طول ادم حين هبط من الجنة كان مائتين وسبعين ذراعاً (٩) (حوالى ٩٠ متراً بطول برج القاهرة مثلاً) ولا يحدثنا عن طول الأشجار والنبات ، ولا عن طول زوجته وأطفاله وأغنامه وأبقاره، ولا يشير إلى حجم مساكنهم أو يبين لنا من أى أنهار الأرض كانوا يشربون . ولو تقبل الناس هذه الروايات على أنها أساطير لكان لك أمراً إيجابياً يصالح ما بين تراثهم القديم والحالى ، ويرأب الصدع ما بين التاريخ الهجرى وبين تاريخ المنطقة العربية قبل الإسلام ، إنما الكارثة تكمن فى اعتبار الأسطورة واقعة تاريخية، وبالمقابل نفى التاريخ الواقعى وإسباغ صفة الكفر على القائلين به ، وأية ذلك أن تاريخ مصر الفرعونية

قد أصبح علماً يدرس فى كل جامعات العالم تحت اسم المصريات Egyptology ، ويستطيع أى دارس لهذا التاريخ أن يعرف من تزوج هذا الفرعون ومن أنجب ومتى مات وكيف ، ويستطيع أن يتأكد أيضاً أن بنى إسرائيل لم يرد لهم ذكر فى الوثائق المصرية أو على نقوش المعابد أو البرديات أو المسلات إلا فى مواضع قليلة جداً بحسبانهم مجرد قبيلة من البدو قطاع الطرق كانوا يغيرون أحياناً على مواقع متفرقة من حدود البلاد الشمالية (بحيث أن سكان المدن لم يحدث أن رأوا منهم أحداً عهد منفتاح آخر ملوك الأسرة ١٩ نقراً على إحدى لوحاته بعنوان «إسرائيل» إن هذا الجنس لم يعد له وجود [١٠] .

(Israel is Laid waste, his race no more exists) Israel stela.

لكن قصص يوسف وفرعون وموسى قد وردت أيضاً فى القرآن الكريم ، ونحن نصدقها لأننا مسلمون . بيد أننا نصدقها باعتبارها قرآناً كريماً قمة فى البيان الإلهى لا تطاولها قمة ، ولسنا نراها تأريخاً لأحداث بل نموذجاً من القصص الدرامى الرفيع ، لكل قصة منها مغزى Moral ومقدمة منطقية أو مشروع Theme وحادثة Action وبها أزمة رئيسية Turn point وكل منها تصل إلى ذروة Climax وفعل هابط Falling action ونتيجة Denouement بنائية أنعقد عليها العزم منذ البداية (أوضح ما تكون فى قصة موسى مع العبد الصالح خارق السفينة وقاتل الغلام وهادم جدار اليتيمين) وهى نتيجة ثار حولها

الصـراع الرئيـسى (انتـصـار الحب على الكراهيـة فى دراما يوسف وأخوته ، وانتصار الإيمان على الكفر فى قصة موسى وفرعون) وهى أخيراً نتيجة تشير إلى اتجاه فى المستقبل (ظهور وبعث خاتم الأنبياء رسول الإسلام عليه صلوات الله وسلامه) ليتمم الدين ويؤكد وحدانية الله وتعددية البشر .

المشكلة هنا لا تكمن فى النص القرآنى بحال من الأحوال .. فالكتاب الكريم ألمح إلى منهاجه فى إشارة لطيفة موحية لأولى الألباب « إنا نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وإنك كنت قبله لمن الغافلين » [١١] ويؤكد النص الإلهى أن الغـرض من القص إنما هو التفكير فى مغزاها « فاقصص القصص لعلهم يتفكرون » [١٢] والغرض الأخلاقى واضح جلى لمن يعقل « لقد كان فى قصصهم عبرة لأولى الألباب » [١٣] والقصص لغةً الأخبار والأحاديث والتتبع ، وهى تلتقى فى جذورها مع كلمة « قصص » وهى ما قص من صوف الشاة ، فهل أراد القرآن الكريم أن يقص من صوف الإسرائيليات تلك الفواحش التى صارت تملأ التوراة - بعد التحريف - وتسىء إلى سمعة الأنبياء الكرام، بحيث أصبحنا نراهم فى صورة تليق بهم « بالقصص » القرآنى ؟

نقول إن المشكلة لا تكمن فى النص القرآنى القابل للتأويل يقيناً حتى لا تتصادم آياته المنزلة مع حقائق علوم التاريخ والجغرافيا وغيرها من العلوم التى تبنى عليها حضارة الإنسان ؛ إنما المشكلة فى هؤلاء

المفسرين الذين اعتبروا قصص القرآن تاريخاً منطلقين من مزاعم الإسرائيليين الذين سطوا على أساطير الشعوب فى المنطقة ودبجوها بتراثهم الفقير بغير حياء [١٤] .

إن قصر دور المفسر على الرواية عن القدماء - كما يقول د. نصر حامد أبو زيد - يؤدى إلى أحد أمرين .

«إما أن يتمسك الناس بحرفية هذه التفاسير ويحولونها إلى عقيدة وتكون نتيجة ذلك : الاكتفاء بهذه «الحقائق الأزلية» بوصفها حقائق نهائية والتخلى عن منهج التجريب فى درس الظواهر الطبيعية والإنسانية، وأما أن يتحول العلم إلى دين ويتحول الدين إلى خرافات وخزعبلات» [١٥]



العقل الدرامى الذى يتشكل من الدعوى ونقيضها ، من الإيمان بالغيب ومن الاعتراف بالملموس دون تلفيقية مصطنعة بل بإجراء توفيقى لا يقوم إلا بأعمال النقد فى الجانبين ، هذا العقل الدرامى إنما يجد فى منهاج التأويل حلاً للمشكلة وهو منهاج أقره القرآن الكريم : « والراسخون فى العلم يقولون آمنا به كل من عند ربنا » [١٦] فالتأويل هو الذى يسمح لنا أن تقبل حقائق العلم دون أن نصادمها بالنص الدينى ، فلهذه دائرة ولذاك دائرة وإن كان مركز الدائرتين واحداً ذلك هو المركز الذى يتيح الحوار بين النص الإلهى بصفته المرسل وبين البشر المخاطبين به بصفتهم الإيجابية (أولى ألباب) لا بصفتهم السلبية

(مجرد متلقين وحفظة لألفاظ وكلمات فحسب) ، ذلك المركز الواحد هو ما يسمح بإنتاج الرسالة الإلهية بلغة الحياة والعلوم الدنيوية وبهذا يتم رفع التعارض بين الدين والعلمانية .

لا تستطيع أقسام التاريخ فى أية جامعة من جامعات العالم أن تُدرس فى مناهجها على الطلاب « أحداثاً » مؤداها أن وزارة الخزانة فى مصر قد تولاها رجل صالح من اليهود ، وأنه جعل أبويه على عرش البلاد ، وأن حفيدين لهذا الوزير اليهودى تصارعا مع مليك البلاد وهزماه فى حوار مفتوح أمام الملأ ثم تسببا فى غرقه ومعه جيش مصر ، حيث أن « حادثاً » خطيراً كهذا لم ترد به إشارة واحدة ولو تلميحاً لا فى وثائق الدولة المصرية ولا فى غيرها من الدول المجاورة وأكثرها معاد شامت متربص .

يقول الزركشى « إن التأويل هو الاستنباط وإعمال العقل ، فأصله اللغوى : الأول والمال أى العاقبة والمصير ، واصطلاحاً هو الكشف عن الدلالة الخفية للأفعال ، فكأن التأويل هو صرف الاية إلى ما تحتمله من المعانى » [١٧] .

إن دراسة علوم القرآن - وهى ما ينبغى أن يقوم عليها العقل الدرامى العربى الان ودون تأخير - المكى والمدنى ، أسباب النزول ، الناسخ والمنسوخ ، المناسبة ، الغموض والوضوح ، عموم المعنى

وخصوص اللفظ ، التفسير والتأويل ، لتؤكد مراد الشارع فى أن يقيم البشر حياتهم على أسس ديمقراطية ، وأن يواصلوا الحوار ليس فحسب بين « الأنا » و« الآخر » أو بين « الفرد » و« المؤسسات السياسية » فى مجتمعه ؛ بل وأيضاً بين البشر (المحدود) وبين « الإله » (المطلق) ولو كان مراد الشارع غير ذلك لأنزل القرآن جملة وليس بأسلوب التنجيم، ولما حدث فيه النسخ مع ما يقتضيه ذلك من الاعتراف بضرورة « التحولات » فى الواقع الإنسانى ومتابعة المرسل الإلهى لهذه التحولات تبعاً لما فيها صالح المخاطب .

★★★

يبقى القول بأن التنظير لفن الدراما العربية هو ما يدعم التحولات الجارية داخل العقل العربى (رغم عوامل جذبه إلى الوراء) لأن بناء نظرية جمالية دينامية متكاملة تأخذ فى حسبانها الوضعية الخاصة لهذه التحولات أنما هو ما سوف يساعد الإنسان العربى على الخروج من سراديب « قرونه الوسطى » والاندماج فى مسيرة العصر يتمثل مفرداته العلمية والفلسفية . وفى هذا المجال ينشر د. عصام بهى دراسة تؤكد أن زواداً من المفكرين قد أسهموا فعلاً فى التأسيس لهذه الكتابات ، وتؤكد أيضاً هذه الدراسة الهامة أن الحاجة إلى التحديث إنما كانت الدافع الأساسى وراء كتابات الجبرتى ورفاعة الطهطاوى وعلى مبارك عن

المسرح ، وتشير الدراسة إلى أن على مبارك بالذات « قد التفت فى وقت مبكر إلى وظائف المسرح التربوية والتعليمية الثقافية والترويحية وإن فاته الحديث عن وظيفة المتعة الجمالية بأبعادها المختلفة » [١٨] ونحن بدورنا نستطيع أن نضيف قائلين إن مفكرين ونقاداً كثيرين – على مستوى العالم العربى – قد واكبوا بأقلامهم مسيرة المسرح العربى واضعين الأسس الضرورية لهذه النظرية المطلوبة ، وتسطع فى هذا الأفق أقلام : محمد مندور ، ولويس عوض ، وعلى الراعى ، ويوسف الشارونى ، ومحمد زكى العشماوى ، وكمال عيد ، وفؤاد دوارة ، وألفريد فرج ، وسعد أردش ، ونهاد صليحة ، وإبراهيم حمادة ، وسمير سرحان ، وأحمد شمس الحجاجى ، وصبرى حافظ ، ومصرى حنورة ، وفاروق عبد القادر ، ونبيل راغب ، وجلال العشرى ، وفتحى العشرى وغيرهم (مصر) ومحمد يوسف نجم (فلسطين) وعلى الزبيدى وعمر الطالب (العراق) وحسن المنيعى (المغرب) وعز الدين المدنى (تونس) وعلى عقلة عرسان (سوريا) ومحمد حسن عبد الله (الكويت) إلا أن التأسيس لنظرية لا يعنى بناءها .. سيظل البناء فى حاجة إلى تضافر الجهود التى تتسلح بسلاح فلسفة ثورية تربط ما بين النشاط المادى للمسرح العربى (التزليف والإخراج والتمثيل ... إلخ) وبين إنجازات علم الجمال Aesthetics (الذى بما هو علم لا يعرف التعصب أو الشوفينية الثقافية) تلك الإنجازات التى حين توضع فى أيدينا لابد

وأن تصطبغ بهويتنا القومية ثم تصبح من ثم طاقة إضافية بها يمكن للإنسان العربى أن يلحق بقطار الحداثة قبل أن يغادر محطة القرن العشرين منطلقاً إلى حيث لا يدرى المتخلفون عنه إلى أين يمضى ★

هوامش ومرتكزات

(١) Mohamad Enani - The Prisoner and the Jailor - Egyption Book Organization, Press: 1989. P. 18.

(٢) لم تقنعنا حجج الأستاذ دريتون E. Driaton مكتشف دراما إدفو ولا حجج الأستاذ زيته Sethe مكتشف دراما منف أن نغير آراءنا بشأن افتقار الفنون المصرية إلى العقلية الدرامية - راجع دراستنا بمجلة المسرح عدد سبتمبر ١٩٨٩ بعنون : الشعر العربى والمسرح .

(٣) ابن رشد - فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال - تحقيق د. محمد عمارة - ذخائر العرب - دار المعارف ١٩٨٣

(٤) مهدى بندق - أزمة الديمقراطية أزمة المسرح - دراسة منشورة بمجلة القاهرة عدد فبراير ١٩٩٣

(٥) Bernard Show - Preface to Sanity of Art - New York, B. R. Tucher 1906 - P. S.

(٦) تاريخ اليعقوبى - جزء ١ - صفحة ٨ .

(٧) السابق - والسؤال هنا كيف أدخل السباع والوحوش إلى قاع حاملة الطائرات هذه ؟ وكيف بناها وبأية أدوات / وهل كانت تدار بالطاقة النووية لتستمر ٩ أشهر دون أن تعرج على ميناء واحد لتتزود بالوقود ؟

(٨) أخبار الزمان للمسعودى - دار الأندلس - بيروت - الطبعة الخامسة ١٩٨٣

(٩) تاريخ الطبرى جزء ١ .

(١٠) Briey History et Ancient Egypt - Zaky Iskander and Alexander Badawy second edition , Cairo 1944

(١١) سورة يوسف - آية ٣ .

(١٢) سورة الأعراف - آية ١٧٦ .

(١٣) سورة يوسف - آية ١١١ .

(١٤) لمزيد من التوسع راجع الأسطورة والتراث - د. سيد القمنى - دار سينا للنشر ١٩٩١ .

(١٥) د. نصر حامد أبو زيد - مفهوم النص - سلسلة دراسات أدبية - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٠ - صفحة ١٩٦ .

(١٦) سورة ال عمران .

(١٧) الزركشى - البرهان فى علوم القرآن - جـ ٢ - صفحة ١٤٩.

(١٨) د. عصام بهى - الكتابات الأولى عن المسرح فى تراثنا الفكرى مجلة المسرح - أغسطس ١٩٩٢

الشعر العربى والمسرح

ثمة شبة إجتماع بين الدارسين لتاريخ الفنون على القول بأن الدراما الشعرية هى أرقى الوسائط الأدبية قاطبة لما تحتوية فى مركبها ووحدتها العضوية من فنون وعلوم الشعر والتاريخ والأسطورة والحكايات الشعبية والتصورات الميثولوجية فضلا عن الموسقى وامكانيات الغناء ، وكذلك لتضمنها (مسايرة أو معارضة) خلاصة النشاط الفكرى الذى يعكس الحياة السياسية والإجتماعية فى عصر من العصور أو بلد من البلدان .

ومن المعروف لنا جميعا أن المسرح الإغريقى قد نشأ فى أحضان الدين ، لكنه الدين الذى قام على تعدد الآلهة وعبادة الأوثان ، وكانت له طقوس ، واحتفالات من شأنها أن تفجر رغبة التمثل والتمثيل التى هى إعادة تصوير الحديث الدينى (قصة الخلق مثلا) كما لو كانت تحدث فى الآن ومن الواضح الجلى أن النشوة والسرور النابعين من رؤية الحدث العظيم يتكرر أمام الأبصار ليس ليتجاوزان بما لايقاس نظير يهما الذين

مؤتمر المسرح العالمى بجامعة الإسكندرية . وقد نشر البحث بكتاب كلية الآدب ١٩٨٩ . ونشر ايضا بمجلة المسرح القاهرية عدد سبتمبر ١٩٨٩ ثم بمجلة إتحاد الكتاب العرب (الأسبوع الأدبى) بالعدد ١٩٧ كانون ثان ١٩٩٠

ينبعان من مجرد القص والتخيل ، وهكذا فان أعياد ديونيزوس التى كانت ترتل فيها أناشيد الديثرامب Dithyramb غدت المصدر المعتمد للتراجيديا الإغريقية .

ومن ناحية أخرى فلقد أرتبط التأليف للمسرح الأغريقى الشعر أرتباطا وثيقا بأعتباره كما يقول أرسطو ، أعلى مرتبة من التاريخ ، لأن الشعر لايقص علينا ما حدث بل ما كان ممكناً أن يحدث .

ترتباً على ذلك فان تطور الطقوس المعبدية والأحتفالات الدينية الوثنية مرتبطا بتطور فن الشعر وتقدمة من المرحلة الغنائية إلى المرحلة القصصية والملحية ، قد هيأ التربة لغرس النبتة الصالحة وجنى الثمرة الطيبة والتى هى بحق أروع ما أبدعته الحضارة فى تلك العصور ، ألا وهى الدراما الشعرية .

فلماذا إذن . وقد نشأ المسرح وأزدهر عند الإغريق بتأثير الدين نراه وقد غاب تماما عن حياة وآداب العرب ؟!

يرى الدكتور محمد مندور فى كتابه « فنون الآدب العربى » ومن بعده الناقد الأستاذ جلال العشرى فى كتابة « المسرح أبو الفنون » وعن قلبها الناقد الفرنسى جورج ألبير آتسر أن الأسلام بنقضة للوثنية ونقده للشعر والشعراء قد وأد فكرة المسرح فى مهدها ! إلا أن الرصد الدقيق لحياة العرب السياسية والأجتماعية وتحديد أثرها على إبداعهم الفنى

لابـد وأن يـصـل بنا إلـى نتـائج تخـتلف مع الإغريق وبما جعل المسرح مؤسسة فنية تعادل فى حياتهم السياسية البرلمان أو بالأصح الجمعية ، لم يكن لهما وجود قبل الإسلام ومن ثم فلا مجال لإتهامة بوأد ما لم يكن .

وأما الشعر فمن الواضح أن الآيات التى تعرض له (وهى خمس آيات موزعة على سور يس ، الحاقة ، الأنبياء ، الطور ، الصافات . ثم ست آيات متصلة فى سورة الشعراء) جميعها لم تكن تقصد إلا لهدفين :

أولهما : نفى صفة الشاعر عن النبى ، ونفى صفة الشعر (بأعتباره عملا من أعمال العقل البشرى) عن القرآن الكريم .

وثانيهما : وصم الشعراء الذين يقولون ما لا يفعلون يكذبون على الله وعلى الناس بميسم عار ، وهو ما يعنى رفض القرآن للفكر الوثنى الذى يمد هؤلاء الشعراء برأى منبعه الأصول المعبدية ورجز العامة وسجع الكهان وهذا الرفض لاينصرف إلا لهذا الصنف من الشعراء وحدهم .

ومع ذلك فان تحليلا لهذا الرأى الذى أبداه الإسلام فى الشعر لحرى بأن ينير لنا الطريق إلى فهم الدور التاريخى الذى نيط بالشعر تكوينا للعقل العربى سواء قبل الإسلام أو بعده .

يورد أبو بكر الرازى فى مختار الصحاح المادة شعر بمعنى الفطنة ، وقولهم ليت شعرى أى ليتنى علمت ، وكذلك يوردها الفيروز آبادى فى القاموس المحيط بذات المعنى ويضيف إليها العلم بالشئ وعقله ، وفى المنجد : العلم ، وأشعر أمر فلان : جعله معلوماً مشهوراً .

فالشعر إذن عند العرب هو الفطنة والعلم والعقل والإعلام ، ولما كان هذا كله مرتبطاً منذ فجر التاريخ بسجع الكهان الذين كانوا يحتكرون المعرفة من دون الناس فقد تطور تلامذتهم بهذا السجع إلى الوزن وبالمعانى المعرفية إلى ، الأغراض المسماة بالشعرية ، وحين صار التلاميذ أساتذة قيل عنهم الشعراء .

فاى عجب إذن أن يتوجه الإسلام بنقده لهؤلاء الشعراء ؟ وأى دهش فى نبذه لهذا الصنف من الإعلام القائم على عقل ضعيف وعلم سخيف وفطنة مشكوك فى مصدرها ؟!

بل إننا لنذهب إلى ما هو أبعد فنقول إن الإسلام بما أدان ونبذ قد ساهم وبقوة فى تخليص جوهر الشعر (الذى هو موسيقى الروح وفطنة الوجدان) مما علق به فى مراحلة الأولى من حيث أريد له أن يكون وسيلة لإدراك الحقائق العلمية وتبنى المفاهيم السياسية وتكريس القيم لإجتماعية المراد لهما البقاء ولو على حساب تطور الفرد والجماعة .

لم يبق أمام الشعراء بعد الإسلام إلا ما هو شعرى أصيل ، أعنى ذلك التعبير الذاتي الحر عن جوهر النفس البشرية وعلاقتها بالموجود الآخر إنسانا أو طبيعة . بيد أن الشعراء العرب لم يفهموا هذا القصد على ما كان مرجوا منهم فكان ما كان من تقوقع للموهبة فى صدر عصر الإسلام ، ثم كان ما كان من عود غير حميد إلى أغراض الهجاء والمديح والفخار ذات المنطلقات ، العشائرية القديمة خلال العصر الأموى والعباسى إلى أن وصلت بهم تلك الأغراض السخيفة الى الحضيض الفنى فى العصرين المملوكى والعثمانى .

وكان ضروريا أن تمر أزمنة حتى يقبض لهذا الفهم الأصيل شعراء من أمثال البارودى وشوقى ومحمود حسن إسماعيل والسياب وصلاح عبد الصبور ومن جاء بعدهم ممن يتوجهون إلى جوهر الشعر مدركين أنهم ليسوا وسائل إيضاح أو وسائل تعليم يقولون المعانى النثرية فى نسق منظوم .

إن الذين يدركون المعنى الحقيقى للآيات من ٢٢٤ إلى ٢٢٧ من سورة الشعراء سيما آية « إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وأنتصروا من بعد ما ظلموا أنفسهم » ليوافقون على أن الإيمان العميق بوحدانية الخالق وتنزهة عن التجسد والتحيز والتبعض والتشئ ، إنما هو السبيل الذى

يصل بين الجوهر الإلهى القائم على الوحدانية والجوهر الإنسانى القائم على التعدد ، وإنهم ليفهمون من شهادة المرء بأنه ليس عبدا إلالله (الذى هو ليس شيئا) أن الأنسان كائن حر بوصفة عبداً للاشئ .

فالشاعر الذى أراده القرآن مؤمنا هو الشاعر الذى يدرك حريتة ، يناضل من أجلها ويعمل على تأصيلها والذود عنها إتصالا بالجوهر الإلهى الفرد من خلال إقراره بالتعدد البشرى وحق الناس جميعا فى الحرية ، بل إنه الشاعر الذى يدرك أنه لايكون حرا كما يشتهى وثمة إنسان واحد على ظهر الأرض مسلوبة حريته .

هذا الإدراك الأصيل لغرض الشعر نراه متجسدا فى حركة الشعر الحديث والمعاصر التى تأسست على محاور ثلاثة : أولهما إستبطان النفس البشرية رصدا لطبيعتها وأستخلاصاً لجوهرها ، ويتعلق المحور الثانى بالبحث عن الجمال المطلق والكمال الأبدى فى الحياة والكون ، وينصرف الثالث إلى طلب الحرية للغير للوصول معهم ، وبالموازاة مع المحورين الآخرين إلى عالم الحرية مدينة الله .

فاذا أتضح أن الإسلام برئ من تهمة وأد المسرح ورفض الشعر فان السؤال يظل قائما : لماذا إذن لم يعرف العرب الدراما الشعرية ؟ ولماذا لم يتطور شعرهم الغنائى القائم على الذاتية والإعلام القبائلى إلى المرحلة الملحمية فالدرامية وقد كانت لهم أديانهم الوثنية وطقوسهم

وأحتفالاتهم وكان لهم شعراء مقتربون من المعنى الحقيقى للشعر كما أوردناه ، وهو معنى سابق للاسلام وقال له فقد كان جوهر عقيدة الأصناف وخلاصة آراء المعتزلة الكلامية وأساس فلسفة ابن رشد ؟!

ثمة رأى يقول أن العرب لظروف تتصل بالبيئة الصحراوية المتشابهة الأطراف لم يعرفوا إلا الشعر ذا النغمة الخطابية ، ويؤكد الدكتور مندور هذا الرأى بمقارنة تلك البيئة بزميلها عند اليونان ، تلك التى تتصف بتنوع عظيم ما بين جبل سامق وغابة كثيفة وبحر لجى وجزر وسهول ومرافىء وأنهار . مما يبعث على التخيل وإصطناع كائنات أسطورية تهيمن بروحها على كل ظاهرة من ظواهر الطبيعة تلك ، ومن ثم تتصارع فيما بينها ليكون لإحداها سبق الفضل وتاج الحسن ، ومن ثم كذلك صار الإغريقى شاعراً دراميا يصور فى شعره وتمثيلياته تلك الأصوات المختلفة غير مقتصر على صوت وحيد يصف بيئة واحدة وبقعة وحيدة ومناخ لايكاد يختلف طول العام .

ويرى آخرون أن العقلية العربية تفتقر إلى الإحساس التراجيدى الذى ، يقوم على قبول الإنسان للتحدى وأستعداده النفسى لرفض معطيات الكون ،

ويستشهدون بالنابغة الذبيانى الذى قال حين مات أخوه :

حسب الخليلين نأى الأرض بينهما   هـذا عليـها وهـذا تحتها فانى

وقول المعرى :

غير مـجـد فـى ملـتى واعتـقـادى   نــوح بـــاك ولا تــرنــم شــــادى

وشـــبيه صـوت النـعى إذا قيس   بـصـــوت البـشـيـر فـى كل نـادى

وقد يزيدون قوله :

عـجبت مـن الدنيا بـلمـح فانـها   لدى كل زوج ، حائض مالهما طهر

مـتى مـاتطلق تعط مـهـرا وإن تزد   فنــفسـك . بعد الدين والراحة المهر

هذا القبول السلبى بالوجود ، هذا الوجوم أمام الظاهرة الموضوعية) المتصلة بالبيئة الصحراويةالفقيرة الغلة والألدان) هذا التسليم اليائس بتفاهة الحياة والكائن الفرد ، والدعوة إلى النكوص عن طلب التغيير نجد له عمقا فى التاريخ الفكرى الإسلامى حين رفضت فرق السنة الأشاعرة وهم الأغلبية آراء المعتزلة الطامحين إلى الحرية ، وخاصمت القدريين القائلين بقدرة الإنسان على تغير مصيره ، لاشك أن هذا كله ليدعم الرأى القائل بأفتقار العقلية العربية للحس التراجيدى .

ولكن هؤلاء الدارسين يغضون البصر عن شهداء الفكر ممن ارتفعوا بذواتهم أنفسهم إلى مصاف الأبطال التراجيديين وذلك بوقوفهم مواجهى عقلية قومهم رافعين شعارات الحرية الإنسانية والقدرة على أمتلاك المصير .

ألم نرى إلى جعد بن درهم وجهم بن صفوان وغيلان الدمشقى والحلاج ، السهروردى وعماد الدين النسيمى كيف دفعوا حياتهم ثمنا لعقيدة ترفضها العقلية السائدة ، والتى ما كان الإسلام بالنسبة إليها إلا ذريعة تتوسل بها إلى ، غرضها الأساسى : الإبقاء على الأوضاع القائمة ؟!

إننا وبمنطق أرسطى بيتر ، يمكننا أن نستبعد رأى القائلين بأنعدام الحس التراجيدى عند العرب . بما ضربناه من أمثلة بهؤلاء الآبطال (الذين نشأوا فى ذات البيئة) ذلك أن القاعدة المنطقية تقول إذا خالف الجزء الكل فإن الكل لايستغرق ، بمعنى أن ظهور أفراد من العرب ، ولو كانوا قلائل لديهم إحساس بمأساوية الحياة عميق إلى درجة الإستفزاز بما يجعلهم يقبلون التحدى والدخول فى الصراع ، فان هذا لا غزو ينفى صدق القول بأن كل العرب لهم طبيعة غير تراجيدية .

فلنطو إذا صفحة الأحتجاج بالطبيعة الخارجية المتصلة بالطبيعة القومية للعرب فهو القول الذى يتبع منهاج كبلنج الشاعر الإنجليزى الذى نال جائزة نوبل عام ١٩٠٧ لأعمالة التى كرست النظرة الأستعمارية التى

تزعم أن الغرب غير الشرق ، وأن الأخير ذو طبيعة مختلفة (عن الطبيعة الراقية للغرب الراقى بيولوجيا فيما يريد أن يقول) بينما جميع الشواهد العلمية تؤكد أن الأنسان هو الإنسان فى كل مكان وفى كل زمان .. فى طبيعته وجوهره .

وهكذا يظل سؤالنا قائما : لماذ لم يظهر الشعر الدرامى عند العرب فى حين ظهر وتألق عند اليونان ، وطرح وأثمر فى عصور نهضتهم على أيدى أحفاد الإغريق « مارلو وشكسبير وكورناى وراسين » وفى عصورهم الحديثة على

أقلام (بيتس وإليوت ولوركا وأونيل وغيرهم)

وقبل أن نجيب على هذا السؤال الذى أضنانا بحثه ، يجدر بنا أن نؤكد أننا لانرى الشعر الدرامى شعراً من ناحية ودراما من ناحية أخرى بمضى الجمع ، العددى بين لونين أدبيين ، بل على العكس تماما فأننا نرى أنه مركب فى جديلة لا يمكن فضها أوتشريح جسمها (حية) لإعادتها إلى عناصرها الأولية ، فالشعر الدرامى لون أدبى قائم بذاته و وكأى كائن حى ينبغى ألا يوصف بأنه شعر أو لا ثم هو مسرح ثانيا أو العكس ، تماما كما لا يمكن وصف إنسان بأنه تكوين من رأس أضيف إلى جسد أو هو جسد نبت له رأس ،

وهكذا فإننا نرفض مقولتى الشعر المسرحى والمسرح الشعرى ، ففى الدراما الشعرية موقف أدبى من ظاهرة الحياة . وعلى هذا يمكننا القول بأن ، الدراما الشعرية قد ترتفع عن مستويات الحياة اليومية لتحلق فى سماء الروح الأنسانى ، وقد تهبط إلى قاع الحياة اليومية تشرب من مرها حتى الثمالة ، ولكنها فى حالتين تعيش قلق ورعب الأنسان أزاء المصير ، إزاء الموت المعنوى والجسدى ، موت الفرد وموت الحضارة و إزاء الشقاء والعذاب الذين تمور بهما الحياة ، وأيضا بكل ما يحملة القلب الإنسانى من تشوف إلى الفرح والامل والرغبة فى السعادة ، والحنين إلى التجدد والخلود .

ومع أن هذا الرأى هو قناعتنا ومناط عملنا طوال ربع قرن من الزمان ، إلا أننا ندرك أيضا أن الشعر الغنائى هو بذاته الأدب الشرعى للشعر الدرامى ... فالأخير هو التطور الطبيعى للاول . فلماذا أنجب الغنائى وليده الناضج فى ،، اليونان وفى الغرب ، وأصابة العقم طوال العصور الماضية عند العرب ؟!

لقد حاولنا أن نجيب على هذا السؤال فى دراستنا المعنوية « المسرح هذا المعدل الفنى للبرلمان » والمنشورة فى مجلة المسرح عدد مارس ٨٤ بالتوازى مع دراستنا « موسقى الشعر العربى فى رؤية معاصرة » بالعدد السادس عشر من مجلة القاهرة مايو ١٩٨٥ ، والدراستان معا

تشكلان إجابة لاتستهدف محض المعرفة وإنما تطمح إلى تغيير الظروف أو قل الحث على تغيير الظروف التى من شأنها أن تعوق نمو الوليد الذى عرفة عصرنا الحالى بدءاً من مسرحيات شوقى وعزيز أباظة مروراً بالشرقاوى وصلاح عبد الصبور وصلا إلى الموجة الحالية والتى ، يجاهد كتابها ليعتلوا بها خشبة المسرح المصرى والعربى .

ذلك أن الديمقراطية التى تقوم على فلسفة تؤمن بأن الذات لاتتحقق إلا بوجود الآخر ،. قد غيبت عن الحياة العربية منذ أن كان الفرد مجرد تابع لوجود القبيلة وحتى صار ترساً فى آلة الدولة الإقطاعية ثم الدولة البورجوازية الحديثة . وبالنسبة لمصر بالذات فان محاولة إيتون دريتون لإثبات جذور للمسرح فى الأدبيات الفرعونية القديمة لم تنجح فى الإجابة على سؤال كهذا : فأين ثمار هذه الجذور ؟ وكيف توقفت حركة النمو عند طقوس أعياد إيزيس داخل المعابد ولم تخرج إلى الحياة الإجتماعية للشعب ؟!

ذلك فى رأينا عائد إلى أن نظام الرى الحوضى وأرتباط العملية الأنتاجية ذاتها بضرورة وجود حكومة مركزية قوية على رأسها ملك يعبد . ذلك النمط الأسيوى للانتاج المولد للنظام الشمولى فى الحكم والإرادة المتداخل فى حياة الأفراد الخاصة حتى النخاع ، كان قمنيا بوأد أية محاولة لأستنبات فن الدراما (كمعادل فنى للبرلمان السياسى) فى تربة

لاتؤمن بالديمقراطية ولا تحتاجها ولا تمارسها ممارسة الكائن الحى لعملية التنفس . بالإنتاج يحتاج مركزاً قويا الأفراد محيطة الذى لايملك الأقتراب منه خشية الفوضى ، ولا الأبتعاد عنه خوف الجدب والجوع .

وهكذا تصبح الديمقراطية التى تؤكد وجود الفرد فى مجتمع رعوى أو زارع على الأمطار ، تصبح وسيلة الفوضى والحروب ، الأهلية فى مجتمع زراعى قائم على حوض النهر الواحد أو حتى النهرين .

ومن ناحية أخرى فاننا نظرنا إلى الأبحاث الأستكولوجية الحديثة وهى تدرس موضوع الأنتاج الفنى من حيث دلالته النفسية على مبدعية ومتلقية ، فرأينا أن الأشكال الفنية إنما تمثل تطورا مواكبا لتطور القيم الإجتماعية والأبنية السياسية بما ينعكس على وعى المبدع سلباً أو إيجابا .. شعرا غنائيا أو شعرا دراميا ، ورأينا أن الأشكال الفنية لابد وأن تكون مساوقة لتطور المنظور الأساسى للكون وللحياة وللمجتمع سواء أدرك المبدعون ذلك إدراكا فكريا أو أحسوه فى العميق من نفوسهم إحساسا فحسب .

فأما حركة الشعر العربى فلقد وجدت نفسها أسيرة أغراض لاتقدر أن تتجاوزها غيرها نتيجة أرتباطها الطبيعى بالمنظور العام لمجتمعها ، أسمتها الأغراض الشعرية ، محددة (بتلك النزعة المثالية الموروثة عن تاريخها شبة المشاعى القائلة بأن الوجود هوالبيئة لأفرادها) شكل

القصيرة ذات المعمار المتماثل فى معماره ، المتماثل فى موسيقاه ذات البحر الواحد الذى قام الخليل الفراهيدى بسكبها فى نسق نظرى شديد الإحكام ليضيف بهذا النظير قيداً جديد إلى القيود القديمة .

وما كانت حركة الشعر العربى لتسجن داخل هذه الزنازن جميعا لولا ذلك النمط من الحياة التى عاشها الإنسان العربى ملتصقا بأحشاء أمة القبيلة ثم مرضعته الدولة شبة الأقطاعية وحاضنتة ومربيته الدولة شبة البورجوازية الحديثة ، لولا ذلك النمط من الحياة الذى يتبع الفرد بالكل ويلحقة بالجماعة شيئا لا قيمة له بدونها ، فلا يمنحة فرصة التحرر أولاً ليعرف التقدم إلى النضج والرجولة ليكون إقتر انه بالجماعة قائما على مبدأ الأختيار الحر .

إن الرؤية الجديدة للكون والمجتمع تلك التى أكتسبها الشاعر العربى حين ألقى بنفسة فى خضم تيار التحرر الوطنى . هى التى ساهمت فى تفتح العقول على مناهج فى الفلسفة جديدة ، وأهمها منهج الديالكتيك ذلك الذى يرى الجمال ، مقترنا بالجميل متطورا بتطوره وليس أثنوما ثابتا أزليا وأبديا أو بنية متعاليةTranscendental ، وهو منهج يرى أصحابه أن ماهية الإنسان مقترنة بوجوده وبتفاعلة مع الحياة ، فالماهية عندهم غير سابقة للوجود ، والفرد فى نظرهم قادر أن يقرر ما سيكون عليه فى إطار الظروف الموضوعية والتى هى بدورها متغيرة بفعل الإنسان الذى يتراكم كميا إلى حد التغير النوعى .

ومادامت اللغة وهى وسيط الإتصال بين الأنا والآخر لم يسبق خلقاً خاصاً ولم تهبط إلى الأرض تامة جاهزة ، بل هى مثل مستعملها وصانعيها كائن متطور يعتوره النقص ويطلب الإكتمال ، فلقد أدرك المبدعون من الشعراء الذين ساروا على هذا النهج الديالكتيكى . أن موسيقى اللغة أوسع بكثير من نمط الخليل بن أحمد ، النمط الذى يمثل مرحلة من مراحل الزمن إدراكهم هذا أنفتح الباب واسعاً أمام الشعر ليتحرر من وحدة البيت ذى المصراعين ومن وحدة البحر الموسيقى المغلق على ذاته ، ليتقدم الشعر إلى نمط جديد يعتمد على الوحدة الموضوعية للقصيدة كلها فى إطار المعنى ، وعلى وحدة التفعيلة الموسيقية فى إطر وأنسقة لانهائية التشكيل للتنقل من وحدة بحر موسيقى إلى وحدة أخرى (شريطة وجود تفعيلة ربط مثل « فاعلن » التى يمكن أن تكون عروض الرمل المجنونة وفى نفس الوقت تكون تفعيلة المتدارك التام دون أن تكون هى بذاتها ، تماما كما لو كنا قد طبقنا قيلة هرقليطس تنزل النهر ولا تنزلة ، وبهذا الإنتقال المحسوب يتحقق للشعر حريتة وحيويته ويمكنه التعبير عن أصوات متعددة فى الآن الواحد .

إن هذا المنهج الذى يعارض منهج زينون الايلى القائم على نفى الحركة ، ووسم الوجود والكون بسمة السكون والجمود ، هو الذى أبدع الشعر الدرامى فى اليونان القديمة ، وهو بعينه المنهج الذى تبناه الشاعر العربى الحديث بنيا هو يقاوم واقع الاستعمار والاحتلال والسيطرة

الأجنبية والأستبداد الداخلى وسلبيات التراث وجمود العقول وخمود الهمم ، مبشر أبغد أفضل وقيم الحياة والفن أرقى وأنفع .

وهكذا كان طبيعيا أن تولد القصيدة الدرامية التى هى الشكل الأنضج للشعر وللمسرح معا .

وتلك هى إجابتنا على السؤال الشائك : لماذا لم يعرف العرب الشعر الدرامى لماذا ؟! لقد كان ذلك لأسباب لاظروف موضوعية ، سياسية وإجتماعية وبيئية وأنتاجية تمثلت فى النظام العشائرى شبة المشاعى فى الماضى البعيد ، والنظام الشمولى للدولة فى عصر الأقطاع ثم العصر البورجوازى .. ولكن ما أن هبت رياح التغير بفعل نمو القوى الأنتاجية فى عصر غزو رأس المال الأستعمارى للعالم العربى ، وظهور نقيضة . حركة التحرر الوطنى المتطلعة إلى مجتمع متحرر ديمراطى أفقة الاشتراكية حتى أنفتح الباب أمام الشاعر العربى للتعبير لامن ذاته الجنينية القابعة فى رحم القبيلة أو المنكمشة فى حجر الدولة ، بل عن ذاته القومية والإنسانية العليا بحسبانة كائنا حراً متفرداً يدرك أن الآخرن مثله ، فيطلب التواصل معه بعد أن يكون قد تم له النضج ، وأدرك أنه ليس الجزء الذى لا وجود له إلا بكينونة الكل ومن خلال الكل وخضوعاً للكل ، بل على العكس من ذلك تمام أدرك أنه ممثل الجماعة حيث لاتكون الجماعة مستحقة لهذا ، الأسم إلا بعد الأعتراف به كائناً حراً متفرداً بين أمثالة من الرجل والنساء من الأحرار ، الذين يبنون معاً عالم الغد لكل من سوف يولد على هذه الأرض ... مدينة الله .

المسرح الاسلامى ...
كيف ومتى

★ طه .. ما أنزلنا عليك القرآن لتشقى .

(الذكر الحكيم)

★ خلق السبت للإنسان ولم يخلق الإنسان للسبت .

(يسوع - العهد الجديد)

★ الحلاج رجل خفى عنى حاله وما أقول فيه شيئاً .

(القاضى أبو العباس بن سريج)

هذا مبحث مخصص لمحاولة الإجابة عن سؤالين ، أولهما يتردد صدى لمنظومة فكرية تسعى لتقديم مشروعها السلفى بديلاً عن حياتنا العصرية جميعاً ، وتنطلق من نزعة شمولية سيكوباثية غايتهاإخضاع الإنسان لفكرها الأوحد سواء فى حياته العامة أو الخاصة ، صحوه أو نومه ، فراشه أو قبره . والسؤال هو : هل المسرح حرام ؟.

وأما السؤال الثانى فهو الهم الحقيقى لرجال المسرح ممن لايكلون ولايملون البحث عن أسباب عدم قيام مسرح إسلامى أسوة بالمسرح

الإغريقى الذى نشأ وترعرع فى حضن الدين : هلى ثمة أمل فى تدارك ما فات حيث لا يزال المسرح العربى يبحث عن هويته بين النظريات والمذاهب الغربية ؟

بالنسبة للسؤال فلا غرو أن الإجابة الأسهل إنما تكون « بالرجوع » إلى النصوص قطعية الثبوت (القرآن الكريم) قطعية الدلالة (الآيات المحكمات) إذا يمكن إثبات أن « التحريم » الذى ورد مفصلاً فى سورة الأنعام قد خلا من أى ذكر للمسرح وللفن بعامة . بيد أن هذا المنطق (فضلاً عن أنه يسد الطريق أمام التنظير لفن المسرح إبتداء) يؤدى بنا إلى الإستدراج لمناقشة أيديولوجية / فقهية سوف لاتنتهى إلى شئ (مثل كثير من قضايا حياتنا المعاصرة) حيث سيرد أصحاب التحريم مؤولين الآية الكريمة « ولا تقربوا الفواحش ماظهر منها وما بطن » قائلين أن التمثيل من الفواحش . وقد يؤيدون قولهم بأن يشيروا إلى انتشار مظاهر العرى والبذاءة والألفاظ والإيماءات الجنسية فى المسرح التجارى بخاصة ، فإذا قلنا لهم : وهذا نحن نرفضه أيضاً بحسبانه منتمياً إلى أى شئ غير الفن [1] وأن البذاءة والإيماءات الفاضحة والمبتذلة قد توجد أيضاً فى الرواية والقصة والشعر والغناء وليس فى التمثيل وحده ، أجابوا: لهذا فنحن نعتبر الفن من اللغو الذى يبعد الناس عن ذكر الله

وقد نقول لهم إن الفن إبداع ، والإبداع خلق ، والله سبحانه يصف ذاته العلية قائلاً : « فتبارك الله أحسن الخالقين » وهو ما يعنى أن هناك خالقين .. الله عز وجل أحسنهم . عندئذ قد يردون : ثمة حديث نبوى ينص على أن كل بدعة ضلالة وكل ضلالة فى النار . فيقودنا ذلك إلى البحث فى دلالة الحديث وتأويلة وإلى مرجعية الصحيح والموضوع وحجية الحديث إذا لم يكن متفقاً مع القرآن [٢] ، وهكذا يظل الحوار دائراً على أرض فقهية دينية يفاوض فيها المسرح على اكتساب شرعيته مقابل تنازله عن حريته فى تناول موضوعات دينية بالطبع (مثل مناقشة العلاقة بين الإنسان وبين الله أو التعرض للقدر أو بحث المشكلات الناجمة عن وجود أديان مختلفة فى البلد الواحد) بل وتنازله عن حريته فى التعبير الفنى عن العلاقة بين الرجل والمرأة أو بين المحكوم والحاكم (حتى لا يُتهم بالإباحية أو عصيان أولى الأمر) فضلاً عن تجمده فى أشكال بعينها باعتبار أن كل تطور فى الشكل بدعة وكل بدعة ضلالة فى النار .
ترى ماذا يبقى للمسرح بعد ذلك ؟!

أما إذا اخترنا المنهج الأعمق فى طرح العلاقة بين المسرح وبين الدين بنقل السؤالين من ميدان الأيدلوجيات والايدلوجيات المعاكسة (داخل دائرة الإيمان المشترك بالدين) إلى حقل البحث العلمى لكان علينا أن

نعدل صياغتهما كما سيلى . مدركين أن الوصول إلى نتائج فعالة مشروط بطرح الأسئلة وتعديلها كلما بدت إجابات توهم بأنها نهائية) .

★ تأسيساً على واقعة نشأة المسرح فى اليونان القديمة وبين أحضان الوثنية وتعدد الآلهة ، وتأسيساً ثانياً على تطور هذا المسرح فى الغرب .. هل يمكن الاستنتاج بأن أديان التوحيد هى المسئولة عن وأد المسرح فى مهده ؟ أم أن واقع الجغرافيا (بلاد الشرق ببيئاتها الزراعية) هو المسئول عن نمط من الإنتاج يحتاج إلى حكم مركزى أو توقراطى يعكس نفسة فى فكرة « الكل فى واحد » سواء كان هذا الواحد إلها أو إبنا لإله (الفرعون مثلاً) مما يؤدى إلى سيادة الصوت المنفرد فى الفن الأدب ؟

فإذا كان الأمر توحيد دينى فنحن نعرف أن مصر الفرعونية قبل أخناتون وبعد أخناتون لم تطور الطقوس الدينية شبه المسرحية لتصبح مسرحاً كاملاً أى مرآة فنية لأحوال المجتمع !

وإذا كانت الوثنية - بتعدد آلهتها - هى التى تقود إلى إيجاد الفن الدرامى فلماذا لم يظهر مسرح عربى قبل ظهور الإسلام فى الجزيرة العربية ؟

وأما إذا كان الأمر متعلقاً بواقع طبوغرافى فإن نموذج اليابان - كبلد شرقى - ينفى أهمية المكان فى حد ذاته فلقد استكمل مسرح النو Noh Theatre مقوماته فى القرن الرابع عشر وكذلك ظهر

مســـرح الكابوكى المعبر عن الجماهير الشعبية فى القرن السادس عشر (تطور بطئ نعم ، لكنه تطور على أية حال) .

ليست هناك إذن قدرية تمنع الشرق من التمسرح ، وليس التوحيد الدينى فى حد ذاته المسئول عن غياب الشعر الدرامى عند العرب (٣) فلقد غاب عنهم هذا اللون الفنى حتى قبل ظهور الإسلام ، بينما ظهر المسرح المصرى فى النصف الأخير من القرن الماضى فى ظل الإسلام دون أن يجد من أهله رفضاً أو مقاومة .

لكننا نستطيع أن نضع أقدامنا على الطريق الصحيح نحو الإجابة الصحيحة لو أننا ولينا وجوهنا شطر المجتمع المدنى .. لأننا سنلاحظ أن ظهور المسرح (أو اختفاءه) رهين بوجود ونمو (أو غياب وتدهور) المجتمع المدنى متعدد المؤسسات سواء كان وثنيًا أو توحيدى الديانة ، غربيًا كان أو شرقياً . ذلك أن المجتمع المدنى كيان له استقلال (نسبى) عن الدين وعن الدولة ، يتمثل ف الأحزاب السياسية والنقابات المهنية والعمالية والأندية الرياضية والجمعيات والروابط وما إليها (وهى مؤسسات ينظم إليها المواطن باختياره المحض) وحيث ينشأ المجتمع المدنى فإنه ينهض على التعدد الذى يعكس مصالح الطبقات المختلفة ويعكس صراع المؤسسات والأفكار على الفن فينتج فى ساحته اللون الدرامى ويطوره بقدر ما يتطور ، أو يخذله بقدر ما ينخذل على نحو ما سنرى تفصيلاً فيما هو آت .



غير أنه يلزمنا القول – قبلاً – بأن المجتمع المدنى لا يعزل الدين عن الحياة الإنسانية ، وأنىَّ له أن يفعل بينما الدين فى نسيج الحياة جزءٌ لا يتجزأ .. بينما هو أحد مرجعياتها أن لم يكن مرجعيتها الرئيسية فى نطاق الأخلاق والقيم الروحية ؟! هنا لابد من وقفة تدرس الدين بنظرة علمية وكذلك المجتمع المدنى فى علاقته بواقعة الإنتاجى وعلاقة هذا الأخير بالبناء العلوى للمجتمع الذى يشمل الدين والفن وغيرهما .

★ ★

فإذا ما سلمنا بأن العقل العربى قد استقر له الإيمان بالمطلق الخيِّر إبتداءً وانتهاءً ، مما جعله يؤمن بأن هذا الكون كتاب قائم على العدل ، وأن هذا الكتاب المسطور بالقوى الكهراطيسية وبالجزئيات والذرات والأفلاك والنبات والحيوان والبشر هو مناط التأمل وميدانُ الفعل الإنسانى ، فلقد نفهم كيف رأى هذا العقل العربى فى الكتب الدينية (بشرية أو منزلة من السماء) الشفرة (أو الرمز الفيلولوچى) التى بحلها ينفتح الكتاب الأوسع ويصبح مفهوماً من حيث أن الوجود المادى للأشياء يتحول فى اللغة إلى رموز صوتية تجد طريقها إلى العقل من خلال التصورات والمفاهيم المشتركة للجماعة . من أجل ذلك نشأت طبقة الكهان – ومن بعدها رجال الدين – لتحقيق هذا الهدف : معاونة الناس على فض ألغاز النص الأوسع (الكون) يربط أسراره بأسرار

النص الرمزى الدينى . ولقد نجح هؤلاء وأولئك فى تحقيق هذا الهدف وذلك قبل أن تجتذب السياسة إليها النابهين منهم محولة إياهم إلى حلفاء للطبقات الحاكمة يدافعون لها عن مصالحها - باسم الدين - ويبررون لها الملكية المنتزعة من الشعوب ويعزّون - من أجل استقرارها - المحرومين بأن لهم ملكوت السماوات !

الدين إذن سلاح بحدين : إذا تقدم به الأنبياء والأبرار والمصلحون صار دافعاً للأنفع والأرقى . وبالمقابل يمكن للأشرار وذوى المصالح الأنانية استخدامه لتجميد التطور ولصرف أنظار الجماهير عن بؤس أحوالها .

من هنا فإن شريحة من شرائح العقل العربى - مدفوعة بايديولوجية مضادة لسيادة الاستخدام السلبى للدين - رأت أن ترفضه جملة وتفصيلاً . من هؤلاء « الدهرية » و « ابن الراوندى » ورفاقه . و « عبد الله بن ميمون » وأتباعه ، و « الحاكم بأمر الله الفاطمى » وأعوانه ، و « أبو العلاء المعرى » ومثقفوه (بفتح القاف مرة وبكسرها مرة) ولسنا فى مجال ترداد أو تفنيد آراء هؤلاء وأولئك إنما يعنينا فحسب تتبع المصدر الذى نهلوا منه لننطلق إلى رؤية موضوعية للدين تؤمن بمقاصده الشريفة وتنقى عن طبيعته (المعبرة عن روح الإنسان وبراءته الأولى) ما أراد البعض أن يضيفه إليها جهامة وعنفاً وعُصابا هى إسقاط عليه من

طبائعـهم ومـفـاهيـمـهم الذاتيـة ، فكان من نتـائج مـا أرادوه إلحـاد الملحدين جهروا به أو حبسوه تقية مرددين بيت أبى العلاء الشهير :

جـلوا صـارمـاً وتـلـوا بـاطـلاً

وقـالـوا صـدقـنـا فـقلنـا نـعم

غير أننا حين نتحدث عن الدين لا يسعنا أن ننكر أن ثمة تطوراً قد جرى عليه فى مسيرته الخاصة مواكباً لتطور المجتمعات البشرية من أوزيريس ورع وآمون إلى آتون ، ومن يُعـوا إلى الأب الذى فى السمـاء إلى الله رب العالمين . حتى أننا نلمس إلى أى مدى أصبحت صورة النبى إبراهيم - كما وردت فى القرآن أن « إبرام » يقول لإمرأته ساراى قبل أن يهبطا مصـر « إنك امـرأة حسنة المنظر فيكون إذا رآك المصريون يقولون هذه امـرأته فيقتلوننى ويستبقـونك فقولى لهم إنك أختى ليكون لى خير بسببك . . . . . .» (٤) .

لكن القرآن الكريم يخلص الشخصية الدينية الجليلة من هذا الوضع البائس ويقدمها فى صورة المناضل الشجاع محطم الأصنام مقتحم النار دون وجل أو خشية . وكذلك يفعل القرآن مع سائر الأنبياء الذين قدمتهم التوراة فى صورة قتلة ولصوص وقطاع طرق وزناة ولواطيين !

ولأن الإسلام - خاتم الرسالات - قد جاء ليرفع الإصر عن البشر ويحررهم من الأوهام والخرافات فلقد كان طبيعيًا أن يعترف رجل مثل فرويد بذلك قائلاً « إن الإيمان بالأب الواحد الكبير (يقصد الله سبحانه) قد أثمر تقدما غير عادى فى ثقة المسلمين بالنفس ، أدت بهم إلى إحراز نجاحات دنيوية عظيمة »[٥] على أن تعصبة لليهودية يغلبه فيعود قائلاً فى شماتة « ولكنها ثقة استنفدت نفسها فى هذه النجاحات » لقد كافأ الله شعبه الإسلامى المختار بأكثر مما كافأ شعبه اليهودى المختار عندما اعتنق ديانته ، ولكن التطور الداخلى للديانة الإسلامية الجديدة سرعان ما توقف لأن العمق كان ينقصها وهو العمق الذى تحلت به اليهودية وكان نتيجة قتل مؤسسها »[٦] !

وللتذكير فإننا هنا إذ نناقش فكرة فرويد عن « عمق اليهودية الراجع إلى قتل اليهود لنبيهم موسى للزمون باختبار الفكرة من وجهة نظر علم النفس . وفى هذا الصدد يكفينا أن نحاج فرويد قائلين : إذا كان اليهود بقتلهم موسى (عليه السلام) يمثلون واقعة قتل الأبناء أباهم البدائى والتهام جثته ثم ندمهم وتحريمهم أناثة على أنفسهم تحريماً جنسيًا فلماذا لم ينجح اليهود فى كتابة عمل تراجيدى عظيم واحد على غرار ما فعل الإغريق بأسطورة أوديب ؟!

إنمـا الذى يعنينا أكـثـر (طالما أردنا أن نؤسس نظرية للمـسـرح العربى) هو ما يسوقة فرويد عن الإسلام - باعتباره المرجعية الثقافية الأساسية للأمـة العربية وعلاقة هذه المرجعية الثقافيـة بأزمة المسرح العربى - من حيث زعمة توقف التطور الداخلى به . ذلك أننا حين نبحث عن الأسباب التى حالت دون ظهور علم السياسة وفن المسرح فى البيئة العربية فإننا لانستطيع أن نهمل أى نقد من أى مصدر ولقد ألمحنا من قبل إلى أن ديانات التوحيد ليست مسئولة - فى حد ذاتها - عن غياب الدراما فلابد إذن أن البحث فى الدين (مجرداً) هو ما يقودنا إلى الطريق المسدود بالنسبة للسؤال عن المسرح . فآن لنا أن ننظر إلى الدين كجزء من بنية المجتمع المدنى .



تتمحور علاقة المجتمع المدنى بواقعه الإنتاجى infra structure حول عاملين : الأول من حيث البنية الجغرافية الطبيعية وما يستتبعها من أنماط إنتـاج (زراعى قـائم على الأمطار - صناعى - رعى وغـزو للمجتمعات الزراعية - زراعى قائم على بيئة فيضية ، الرى فيها وحدة هيدرولوجيـة واحدة مما يستلزم نظاماً مركزياً يقيم الأساس المادى

لطغيان الحاكم) وهذا العامل موضوعى بحت لا دخل للبشر فى تشكيله لكنه يرتب أوضاعاً اقتصادية واجتماعية غير منكورة (٧) . وأما العامل الثانى فهو الجغرافيا السياسية وهى مناط تفاعل البشر بالعامل الأول ، هذا التفاعل هو الذى ينتج التاريخ . ومن الواضح أن درجة التطور التاريخى – منظوراً إليها من اللحظة الراهنة – مسألة موضوعية كذلك لأن الإرادة الإنسانية لا تمتلك أن تغير أحداث الماضى . فهل يعنى هذا أن البشر مسيَّرون ؟

لننظر إذن إلى عناصر البناء العلوى للمجتمع الإنسانى Super structure التى تعكس بدرجة كبيرة الواقع الإنتاجى بشقيه الجغرافى والتاريخى ، لنرى أن القوانين والأخلاق والأديان والفنون لا تشكل هذا الانعكاس ميكانيكيًا بل إنها تتشكل أيضًا بتأثير المسارات الخاصة لهذه القوانين والأخلاق والأديان والفنون حيث تتدخل فى أبنيتها ملكات الخيال الإنسانى (وهى سر الروح) وآية وذلك أن أخناتون حين استبدل بالآلهة المتعددة الإله الواحد لم يكن يعكس أى تغير فى بنية الواقع الإنتاجى . وحتى إذا افترضنا أن ديانته إنما كانت هى الانعكاس الصحيح لوحدة الواقع الإنتاجى الهيدرولوجية فكيف نفسر رفض الكهنة بل والشعب بأسره لوحدانية الإله فى ذلك الوقت ثم

قبوله بها بعد الفتح العربى الإسلامى ؟ كذلك فإن « الحاكم بأمر الله » حين أقام دار الحكمة بالقاهرة فى أوائل القرن الحادى عشر الميلادى ليعارض بها الديانة الإسلامية السائدة لم يكن ليعكس أية معطيات إنتاجية جديدة ، أضف إلى ذلك أنه كحاكم مستبد كان حريا بتثبيت دعائم حكمة لاهدمها إذا يحاول هدم أحدى ركائزها ! .

كل هذا يدعونا أن نزعم أن عناصر البناء العلوى تتمتع بقدر من الاستقلال داخل إطار منظومة متصلة بالواقع . وفى الوقت الذى تعكس فيه حقاً ما يجرى على أرض وسائل وعلاقات الإنتاج تراها تفعل ذلك إما متأخرة عنها (بحكم ارتباط القيم المعنوية بالشخصية الإنسانية المالية للاستقرار) وإما سابقة لها - أحيانًا نادرة - بفضل ملكة الخيال الإنسانى الأمر الذى يثبت للإنسان حرية نسبية لكنها مع نسبيتها - جديرة بأن يقاتل المرء دفاعًا عنها وإلا عُد مجرد حجر أو نبات أو حيوان أعجم .

فى مساحة « الحكم الذاتى » هذه المستقلة المتصلة بسائر عناصر المنظومة الكونية والأيكولوجية نرى رحلة الدين مذ عرفته الأقوام البدائية طوطماً أو وثناً تعبيراً وجوديًا وفنيًا عن مخاوفهم ومشاعرهم الأليمة بالوحشة والنفى فى هذا العالم إلى أن عرفوه تنزيلاً من السماء ، ثم عرفوه أيديولوجيات تفرق بين أصحاب دين ودين ، وتفرق حتى بين

أصحاب الدين الواحد ، ثم هاهم أولاء يستعدون لمعرفته فى عصر انحسار الأيدلوجيا حيث تستبدل بها المعرفة العالمية التى توحد بين البشر .

ولعلنا نحتاج لوقفة قصيرة نوضح فيها ذلك الفرق بين المعرفة القائمة على العلم وبين الأخرى القائمة على الأيديولوجيا . ومثال الأولى : معمل كيمائى يدخله المسلم والمسيحى واليهودى والملحد يحللون مادة معينة إلى عناصرها الأولى ، فلا مناص أن الجميع سيصلون إلى نفس النتيجة ماداموا يستخدمون نفس الأجهزة وينطلقون بذات المنهج العلمى الدقيق .

أما الأيديولوجيا فمثالها الأم التى تعتقد أن أبناءها هم أجمل وأذكى أطفال العالم . تلك الأم لا يجدى معها أن تناقشها فى عقيدتها تلك ولا ينفعها أن تقول لها أن كل الأمهات يعتقدون عن أبنائهن نفس الشئ . وتظل هذه الأم على ما هى عليه حتى لو فشل أبناؤها فى دراستهم أو فى أعمالهم لأنها ستقول : بل الحياة ظلمتهم والمجتمع لم يقدر عبقرياتهم !

على أن مثال « الأم » هذا يمكن أن يتسع ليصبح « الأمة » وهنا لاتصبح الإيديوجيا بهذه السذاجة إذ تتحول إلى نسق من المعتقدات

تشبع الحاجات النفسية والشعورية والروحية لأبنائها وتؤدى إلى ترابطهم (وفى الترابط قوية) ولكن قد ينقسم هذا النسق على نفسة إلى نسقين (يمين ويسار) يرى كل واحد منهما أنه الأجدر بتحقيق مطالب « الأمة » وغالبا ما يكون النسق اليمينى ضعيف الفكر بحكم ميله إلى المحافظة على الأوضاع القائمة مما يؤدى إلى جموده ، فتراه لايقدم للناس إلا قوالب ابستمولوجية جامدة أو سياسية غامضة (مثل شعار الإسلام هو الحل) لا تترجم إلى برامج نشطة متفاعلة مع الواقع المتغير دومًا . بينما يملك أصحاب الأيديولوجية اليسارية رؤى متطورة بحكم ميلهم إلى الحوار مع الغير واتصالهم بثقافات مختلفة المنابع [٨] . ومع ذلك فإن الأيدلوجية - يمينية أو يسارية - تظل بمنأى عن النتائج العلمية الموضوعية لكونها مثالية ومغرضة إبتداءً .

هنا يمكننا أن نعود إلى مقولة فرويد لنعيد اختبارها على ضوء ما استحدثه اليهود فى إسرائيل فى ظل واقع إنتاجى جديد عليهم يقوم على الزراعة الجماعية (الكيبوتسات) وعلى الصناعة المتطورة - وإن اعتمدت على تكنولوجيا الغرب - وتتميز علاقات الإنتاج فيه بالطابع البورجوازى المعاصر من حيث اعتراف الدولة الرأسمالية باتحادات العمال (الهستدروت) وحتى بالحزب الشيوعى ، فى ذات الوقت الذى تؤسس فيه الدولة ذاتها على الدين والدين المغلق . فهل يرجع هذا الإنجاز إلى

ما سماه فرويد « عمق اليهودية » وقدره أصحابها على القيام بالتركيب Synthesis الذى هو التلقيح المتعمد Intentional Fecundation بين الدين والدولة ؟

لكن هذا « الإنجاز » يعجز عن التعبير عن نفسه فى فن المسرح .

وكأن هذا العجز يشير إلى أن الديمقراطية فى إسرائيل مصطنعة فالدولة تقوم أساساً على التوسع والاستعمار الاستيطانى ، وعلى إلغاء الآخر الأصيل على الأرض (الفلسطينى) وعلى الدين المغلق الذى لا يعكس إلا صوت الموسيقى ، وحتى هذا العنصر (وهو مجرد عنصر واحد من عناصر الدراما) يظل معزولاً فى داخله عن الآخر العربى بالرغم من محاولته تصوير التركيب الثقافى (اليهودى) بولوفونيا وهارمونيا ، إذا يقتصر هذا التركيب على الإشكناز الأوربى دون السفرديم الشرقى داخل اليهودية .

إن الدين الحق إنسانى بالضرورة ، وهو حين يعبر عن درجة التطور الاجتماعى / الاقتصادى / السياسى لمجتمع ما فإنه يظل مفتوحاً لاحتمالات التطور ، مفتوحاً بالاجتهاد البشرى على أساس المغزى الكامن فيه (أى فى الدين) متصلاً بالمثل الأعلى الذى ينشده البشر من تضامن وتكافل وعدالة ومساواة وهى معان تخلقها ابتداء ملكة الخيال الإنسانى فى مساحة الاستقلال والحرية .

من هنا يمكننا أن نرى أن الإسلام هو الدين المفتوح لكل البشر لا يفرق بين عربى ولا عجمى ، ونرى أن المغزى الكامن فى نصوصه – وإن اتسقت مع المعنى التاريخى لدلالتها وقت النزول – يظل محركًا ومستدعياً لتأويل النصوص حتى يتسق معناها والمثل الأعلى المشار إليه فى المغزى (كما فى قضية تحرير الرقاب ومساواة المرأة بالرجل وقضية الديمقراطية ومطالب الاشتراكية .... ألخ) ، ولقد أدرك المذهب الشيعى جانباً من المغزى حين أقر للمرأة بنصيب مساو للرجل فى الميراث ، وليس هذا بدعاً فى الدين فلقد فعل مثل ذلك الخليفة عمر فى مسألة المؤلفة قلوبهم وكذلك فى تعطيل حد القطع عام الرمادة انطلاقًا من النص إلى المغزى الكامن فى النص ، أى روح النص لا حرفيته .

لكن المجتمع المدنى هو المسئول عن استنفاد الطاقة الثورية الكامنة فى النصوص . وآية ذلك أنه حين استجاب العرب إلى دواعى التوحيد السياسى وأيقنوا أن عهداً جديداً قد بزغ يقوم على إعادة توزيع الثروة وإعادة تمليك وسائل الإنتاج بعد تطويرها ، سرعان ما استجابوا لمعانى الدين الجديد فانضووا جميعاً تحت رايته التوحيدية . ثم حين استولت الأوليجارشيات (من أمويين وعباسيين وفاطميين وعثمانيين) على مقاليد الأمور وسارت على نهج الاستبداد وتحالفت مع المذاهب الدينية السكونية (اليمين) ضد المذاهب الثورية (اليسار) رأينا الدين يتمحور عند العامة حول مفردات الطقوس العبادية وحول المعانى الأخروية تعزية للنفس عن البؤس المعاش فى الدنيا . فإذا كان الإسلام – كثقافة

ثورية - قد توقف تطوره فإن ذلك لايمكن أن يرد إلى طبيعة ذاتية فيه يحددها فرويد بغياب الطابع التراجيدى . فليس مما يضير الإسلام تأسيسه على العقل لا على انفعالات البدائيين ورؤيتهم الطفولية للأب الإله حقداً عليه ورعباً منه وإندماجا فيه . بل على العكس من ذلك فالإسلام بطابعه العقلانى وبتنزيهه للإله عن المشابهة بالبشر قد فتح الباب - بخطابه الخاص المتنوع الأحكام والمعدل لها بحسب المناسبة وأسباب النزول وبإقراره بالمتشابه النصى القابل للتأويل - نقول فتح الباب أمام العقل لكى يمضى إلى حيث يستطيع دون قيود تكبله . فإذا ظهرت ثمة قيود فلنبحث عن مكوناتها لا فى الإسلام بل فى طبيعة السلطة الدينية (وهى جزء من المجتمع المدنى تقوى بضعفه وتضعف بقوته) تلك التى يصيبها الذعر على كيانها من أى جديد إبداعى فتسعى من ثم إلى قمعه وسجنه داخل القديم المألوف .

المجتمع المدنى إذن هو المسئول أولاً وأخيراً عن غياب أو حضور فن المسرح ، ذلك الفن يلبى حاجة الناس إلى صياغات جمالية جمعية تصور حياتهم : أعمالهم ، مشاكلهم ، عواطفهم ، عقائدهم ... ألخ وهذا المجتمع المدنى إنما هو مسيرة تاريخية يتفاعل فيها الموقع بالموضع ويؤثر فيها الدين إيجابا أو سلباً ، ليس الدين المجرد بل الدين كما يستخدمه البشر . وربما كان هذا هو المعنى الذى قصد إليه الإمام على بن أبى

طالب حين دُعى إلى تحكيم القرآن فى الصراع السياسى بينه وبين معاوية فكانت إجابته قاطعة ، علمية ، موضوعية : « إن القرآن لاينطق ولكن ينطق به الرجال » .

فإذا كان المجتمع المدنى المصرى الحديث قد عرف المسرح لأكثر من قرن حتى نما هذا المسرح فى عصر التنوير فى ظل رجال دين من أمثال الإمام محمد عبده ، وازدهر هذا المسرح - بمعيار خاص - خلال ستينيات قرننا العشرين دون أن تجد مؤسسة الأزهر الشريف أية غضاضة فى ذلك (بأستثناء واقعة « الحسين ثائراً والحسين شهيداً » لعبد الرحمن الشرقاوى) فإنه - أى المجتمع المدنى - ومع هزيمة المشروع القومى الناصرى ومحاولة المشروع السلفى أن يحل محله ، قد بات يتخاذل عن مؤسساته المختلفة ومن بينها المؤسسة المسرحية إلى الحد الذى تم فيه طرح السؤال عن شرعية وجودها ذاته بهذه الصيغة التحكمية : هل المسرح حلال أم حرام ؟ وهى صيغة تعبر فى واقع الأمر عن أزمة المجتمع المدنى بأسره شاملاً التفكير الدينى نفسه ، ذلك لأن المسرح ستتبعه بالطبع السينما وفن الغناء والموسيقى ثم الأدب ثم الأخر « المختلف العقيدة » حيث سيتم نفى « العلمانيين » من أرض مصر كما صرحت بذلك (فى صحيفة قومية) شخصية دينية كبيرة دون التفات إلى أن منطق إبعاد « المختلف » يتفق (من حيث المبدأ) مع منطق

السياسة الإسرائيلية التى تقوم بإبعاد أعضاء منظمة حماس الإسلامية بحجة أنهم ضد السامية (أى ضد الدين اليهودى) وبالتأكيد فإن هذا التصريح يؤسس لمحاكم تفتيش قادمة .

هذه الصيغة التحكمية التى تسعى لإخضاع المجتمع المدنى لمنطق الحلال والحرام دون منطقيات أخرى (مثل منطق الصالح والضار ، الجميل والقبيح) تبين لنا أن التطور الداخلى للديانة الإسلامية لم يتوقف بسبب نقص فى العمق كما يقول فرويد بل بسبب تراجع الخطاب الدينى المعاصر عن فهم المغزى الكامن فى عبارة الرسول الكريم « أنتم أدرى بشئون دنياكم » وبسبب عجز هذا الخطاب عن بذل الجهد العقلى اللازم لتطوير مناهج التفسير والتأويل لتلتقى مع إنجازات العلوم الإنسانية فى عالمنا الذى أصبح بفضل ثورة الاتصالات أشبه بقرية صغيرة كبيرة . ويكفى فى هذا الصدد الإشارة إلى تفسير للقرآن الكريم يذكر أن السور الذى بناه ذو القرنين بيننا وبين يأجوج ومأجوج موجود بين جبلين هما آذربيجان وأرمينيا ! [٩] فمن الواضح أن المفسرين المعاصرين قد « نقلوا » عن النيسابورى وحين أرادوا أن يحتاطوا قالوا « وقيل هما جبلان فى أواسط الشمال منقطع أرض التركستان » وهم فى ذلك « الاحتياط » ينقلون عن الطبرسى دون أن يلتفتوا إلى حقائق الجغرافيا التى بات يعرفها القاصى والدانى !

يكفى إذن - لكى ندرك عمق الأزمة - أن نرصد هذا الانصراف « المتعالى » عن العلوم الحديثة حتى إنك إذا ذكرت إنجازاً علمياً قام على أبحاث الظاهراتيين أو البراجماتيين أو الوضعيين المنطقيين أو الماديين التاريخيين نُظر إليك شذراً وقيل لك : وماذا عند هؤلاء العلمانيين والملاحدة مما يفيد المسلم ؟ مع أنهم - فى الوقت نفسه - لا يرفضون استخدام الطائرات والسيارات والمصاعد الكهربائية وأجهزة الإذاعة المسموعة والمرئية وغيرها مع أنها إنتاج عقول « علمانية » (من نافلة القول أن العلمانية لا تعنى الإلحاد بل تعنى « المجتمع المدنى » أى كل الناس الذين لا ينتظمهم سلك الكهنوت المسيحى بالذات ، وبهذا التحديد فإن القس الذى يتزوج هو « علمانى » لأنه يعيش فى هذا العالم ولا يدير له ظهره كالرهبان) لكنهم إذ يقولون علمانية يعنون بها الإلحاد أى الكفر والعياذ بالله (١٠) .

ومع ذلك فنحن سنختار من هذه المذاهب الأربعة المشار إليها أنفا أبعدها عن شبهة الإلحاد بل هى أقربها إلى هوى الإنسان العربى لاهتمامها أساساً باللغة ، تلك هى مدرسة « الوضعية المنطقية » التى تقوم على تحليل العبارة بحثاً عن معناها فى الواقع لا فى حد ذاتها والفرق بين الإثنين كبير جداً أنظر إلى عبارة كهذه : « إن مدينة الأسماك الطائرة غير موجودة » واربط بينها وبين العبارة التالية :

شجرة اللؤلؤ غير موجودة . فكل عبارة منهما بها منطق ويمكن التعامل معها لغوياً . فالإثنتان من الجمل الاسمية ولكل منهما مبتدأ وخبر . لكن الحد الثالث (عدم الوجود) يقيم منهما بناء عجيباً ، ذلك أن شجرة اللؤلؤ تعادل فى عدم الوجود مدينة الأسماك الطائرة ويمكن للغوى (الذى لايقيم وزنًا للواقع) أن يستنتج أن شجرة اللؤلؤ تكافئ وتعدل (وربما تحل محل) مدينة الأسماك الطائرة . فكيف يتعامل الخطاب الدينى مع هذه المدرسة ؟

أغلب الظن أن أصحاب هذا الخطاب سيلجأون « للنقل » مستعينين بالآية الكريمة « لقد رضى الله عن الذين يبايعونك تحت الشجرة » قائلين هنا (دال) هو لفظ الشجرة بألف لام العهد ، وربما تكون الشجرة المدلول قد اختفت من الوجود الجغرافى ومع ذلك بقيت الآية المدلول فلماذا ياترى ؟ وأنا أرد على ذلك قائلا : الأمر مختلف تماماً فالشجرة بألف لام العهد مازالت موجودة إيكولوجياً (أى أن أثرها الثقافى فى البيئة قائم لايزال) وكذلك يمكن إعادة إنتاجها فى الخيال الإنسانى بالنظر إلى « الشجرة » بألف لام الجنس ، وليس ثمة إنصراف عن الواقع فى الحالتين بل يظل الواقع هو المرجعية المؤكدة لحدوث المبايعة تحت شجرة واقعية لا شجرة فى اللغة .

ضربت هذين المثلين لأبين أن صحة العبارة لا يتوقف على مورفوجيتها اللغوية بل على اختبارها فى الواقع الخارجى (وهذا هو ما تقوم عليه الوضعية المنطقية) لكن القائلين بأولوية « النقل » على

« العقل » يرون أن اللغة « توقيف » أى فطرية فإذا قلت أنا (اللغة مكتسبة) فعبارتى هذه (من وجهة نظرهم وباعتبارها من اللغة) فطرية أيضاً وبذلك يكون الفطرى والمكتسب عندهم واحداً وهو تناقض واضح . لنسلم إذن بأن رفع التناقض يلزمة الرجوع إلى حكم محايد وهو هنا بنية اللغة نفسها (التى لاتنهض بغير محتوى) ووتائر استعمالها الناجمة عن الخبرات الحسية المشتركة بين أعضاء مؤسستها . فحين يقول البعض « لا حكم إلا لله » فإن أعضاء المؤسسة اللغوية سيصادقون على صحتها من حيث مدلولها الخارجى العام . فقوانين الكون من الماكرو إلى الميكرو ومثلها قوانين ميلاد ونمو وذبول فموت الكائنات الحية تشهد بأن لا حكم إلا لله .. أما إذا اندفعنا وراء المدلول الاصطلاحى البشرى لكلمة « الحكم » وهو القضاء أو التحكيم بين طرفين أو فى إدارة المؤسسات الإنتاجية والهيئات المجتمعية لرأينا أن الخالق قد أوكل بها إلى الإنسان (الخليفة على الأرضى) ومن ثم فلا يتصور أن يترك القاضى منصة القضاء فى المحكمة أو يخلو ملعب الكرة من حكم يدير المباراة تطبيقاً للدال : لا حكم إلا لله بالمعنى الكوزموبوليتانى الكونى مما ينقله من منظومة فكرية عليا إلى منظومة دنيوية محددة يعترف لها الدين الإسلامى بأن أعضاءها أدرى بشئون دنياهم . ولأن

الـديـن الإسـلامى لا يـعـرف رجـال دين بمعنى الإكليـروس ذى الرتب المتصاعدة ، فكل المسلمين رجال دين والمؤسسة الدينية المتعالية Transcendental Establishment لا وجـود لهـا فى الإسـلام . ومـن ثم فـلـيس من حق جماعة تأتى برأى لها زاعمة أنه رأى الـدين ، ذلك لأن جماعة أخرى قد تقول بعكسها وتزعم أيضاً أن رأيها هو رأى الدين ، وقد تنشق عنهما جماعة ثالثة (خوارج) تحـمل الـسلاح فـى وجـه الجـماعـتين الأخريين بحجة أن ما تراه هـو صحـيح الديـن وغير ذلك كفر . تلك هى الفتنة الكبرى ، اشتعلت فـى القـرن الهجرى الأول ومازال أوارها تصطلى به الأمة ، وما ذلك إلا لأن أصحابها بدلاً من أن يخدموا الدين استخدموه ، فكان الحصاد المر أن أُبـعـد المـسلمـون عـن النـظـام الجـمـهـورى » الذى وضع أسـاسـه الرسـول والشيخان ، ثم كان أن أحاطت أمية بعثمان وقتلت علياً لتحـول الدولـة إلـى نـظـام القـيصرية والملـك المتـوارث بدعم من « رجال دين » يبررون لسلطتها الغاشمة ويضعون لها غطاء نظرياً هو فكرة « الجبر » فكان طبيعياً أن « يتوقف التطور الداخلى لثقة المـسلميـن فـى إمكانية تحررهم » نتيجة لهذا الواقع المعقد والمركب من سلطة قـمعـيـة (فـاتحـة ومنتصرة عسكرياً) تساندها سلطة دينية

(تبـريرية) وتراجع مـدنى إزاء إقطاع حـربى ناشىء ، وتهـمـيش لقوى دينية عقلانية ، وجمود فنى يقصر الإبداع على الشعر الغنائى ولا يسمح بحال للشعر الدرامى أن يطل برأسه .



طه حسين

ليس الدين إذن – فى حـد ذاتـه – هـو المسـئـول عن غـيـاب الدرامـا العربية ، بل هذا الواقع المعقد (والايدلوچيا الدينية عنصر من عناصره) ، ولكن إذا كـانت مناهـج العلـم الحـديث فى ظل واقـع مـخـتلف – بحكم التطور الاجتماعى – تستطيع أن تدرس الدين باعتباره بنية Structure

وخطابا Discourse له خصوصيته ووضعيته المنطقية وتدرسه فينومينوچيا و تدرسه تاريخاً وتطوراً أنثروبولوچيا ، وتدرسه أيديولوچيات تصطرع فيما بينها ترديداً للصراعات الاجتماعية والسياسية والعرقية ، وتدرسه سيكولوچيا جمعية قبولا إتباعياً أو إبداعياً أورفضاً فلسفياً ، فإن السؤالين اللذين بدأت بهما هذه الدراسة يمكن أن يتحورا إلى الصيغة الآتية : كيف يمكن للمسرح الذى هو فعل تحرر جمعى وجمالى أن يتعامل مع كل هذا الثراء النابع من الدين ؟ وهل يترك للمجتمع المدنى (فى مرحلة من مراحل ضعفه وتذبذبه) مبادرة « التوفيق » بينه (المسرح) وبين الدين ؟ ! مبادرة هى فى الحقيقة تعبير عن أزمة لابد وأن تنكشف عن « تلفيقية » لا تلبث إلا قليلا حتى تتهاوى ؟ وآية ذلك إعادة بناء المسرح القومى على طراز إسلامى ! (مداهنة للسلفية المعاصرة التى لا يرضيها فى الحقيقة غير تحويل المسرح إلى مسجد للعبادة) دون أى التفات من هذا المجتمع المدنى إلى أن الطراز المعمارية إنما هى جزء من نسيج ثقافى عام يتشكل تلقائياً من بنية المجتمع لا بقرار علوى ووجه التلفيق هنا يتمثل فى أن المسرح القومى لا يسعى (ولايجرؤ) لتقديم أعمال درامية إسلامية (نقول درامية

ولا نقول دعائية) ومن ناحية أخرى فإن الطراز المعمارى الإسلامى للمسرح القومى الذى هو على هيئة مسجد لن يدفع النظارة للصلاة بدلا من الفرجة على مسرحيات تتسلل إليها بقيم المسرح التجارى يوماً بعد يوم . وهكذا يظل النمطان : المسرحى / الغربى / التجارى ، الطراز المعمارى الإسلامى متجاورين دون تركيب يجمع بينهما لأن دون ذلك إقامة المجتمع المدنى الإسلامى أولا تأسيسا على ديمقراطية حقيقية ، السيادة فيها للشعب والسلطة فيها مداولة بين الأحزاب (بمنطق الأغلبية السياسية لا الأغلبية الدينية) وحرية الفكر والإبداع كاملة بها دون قيود من أى نوع .

عندئذ فحسب يمكن الحديث عن مسرح إسلامى يقوم على التوفيق بين مطالب المجتمع المدنى الساعى للتحرر والتنمية وبين المغزى الدلالى المستمد من الدين .

هوامش ومرتكزات

(١) دراستان لكاتب هذه الدراسة بمجلة المسرح أغسطس ونوفمبر ١٩٩٢ .

(٢) يرد الإمام أبو حنيفة أحاديث الآحاد حتى وإن كانت مسندة إذا اعتورتها العلة القادمة أو الشذوذ .

(٣) دراستنا « الشعر العربى والمسرح » كتاب كلية الآدب – جامعة الإسكندرية ١٩٨٩ والبحث منشور أيضاً بمجلة المسرح سبتمبر ١٩٨٩ ، وبجريدة الأسبوع الأدبى السورية ١٩٩٠/١/١٨ .

(٤) سفر التكوين – العهد القديم إصحاح ١٢ آية ١٣ .

(٥) فرويد – موسى والتوحيد ترجمة د . عبد المنعم الحفنى – الدار المصرية للطباعة والنشر الطبعة الثانية ص ١٩٠ .

(٦) السابق .

(٧) لمزيد من التوسع راجع المرحوم الدكتور جمال حمدان – شخصية مصر حيث يرى الكاتب فى بنية الموقع Site احتمالات أخرى غير الطغيان والإقطاع !

(٨) مشروعات اليسار الإسلامى عند حسن حنفى وطارق البشرى وأحمد كمال أبو المجد فى مصر . ومحمود محمد طه فى السودان . وراشد الغنوشى فى تونس . وعباس مدنى ومحفوظ نحناح فى الجزائر . وعلى شريعتى فى إيران . وأغلبها تقوم على مناهج اعتزالية بمحتوى معاصر .

(٩) المنتخب من تفسير القرآن الكريم – لجنة الكتب والسنة – المجلس الأعلى للشئون الأسلامية – الطبعة الخامسة ص ٤٤٠ .

(١٠) حوار كاتب المقال مع د . عصام بهى – مجلة المسرح – عددى يناير وفبراير ١٩٩٣ .

أزمة الديمقراطية وأزمة المسرح

يقول العرب : ثقف العود أى هذبه وشذبه ، يقصدون بذلك أن العود ينتقل من حالة الوجود الطبيعى إلى حالة الوجود الاجتماعى الحضارى بعملية واعية مقصودة هى « الثقيف » بها يصبح العود صالحاً للكتابة التى « تثقف » الناس .

فإذا كان هذا هو الأساس الآركيلوچى الذى انطلقت منه - عند العرب - هذه الوحدة المعرفية فإن اتجاه هذا الانطلاق ومداه هو ما تحاول هذه الصفحات أن تدرسه فى العقل العربى بمنظور التضايف correlartion بين الديمقراطية والمسرح ، باعتبار الثانى مرآة فنية للأولى ، حيث تقوم الديمقراطية على حق الأقلية فى الوجود السياسى وحيث يصور المسرح درامية الصراع بين الأنا والآخر. ومن ثم فإن هذه الدراسة تسعى لاكتشاف تفاصيل العلاقة بين جمود المؤسسة السياسية فى الشرق بعامة وفى مصر - باعتبارها قلب العالم العربى مثال الشرق - بشكل خاص ، وبين أزمة المسرح المصرى التى وصلت اليوم بهذا الفن إلى حد احتضاره .

لقد ظل مفهوم « الثقافة » عن العرب غير منبت الصلة بالأساس الذى انطلق منه عبر العصور ، الأمر الذى لا يعد خطأ فى حذ ذاته ، لكنه لم

يستطع أن يتشكل فى أبنية جديدة فظل مجرد « تثقيف وتهذيب العود » ليظل العود عوداً – وإن صار صالحاً للكتابة – دون أن يتطور ليصبح آلة طباعة مثلاً [1] وكأن الثقافة العربية ما فتئت تؤكد انحيازها للسكونى مقابل التطورى ، لزينون Zeno ضد هرقليطس Heraclitus .

أما بالنسبة للغرب – الأوروبى بالذات – صاحب التاريخ الديمقراطى العريق والبنيان المسرحى الراسخ ، فإن اللغتين الإنجليزية والفرنسية فيه تُعرِّفان الثقافة بأنها الزراعة أو الفلاحة بما تعنيه من تحرير للوجود بإدراكها للقانون الجدلى القائل «إنه عند درجة معينة من التغير فى الكم يبدأ التغير النوعى» وبذلك ينفصل عند الإنسان الغربى مدلول « الثقافة » عن أساسه الآركيولوچى فلا يصبح الزراعة بل يصير مرادفاً فى مرحلة تالية للصناعة وفى مرحلة بعدها لعصر التكنولوچيا وعلوم الفضاء .

ومع ذلك فإننا إذا شئنا أن نوحد مفهوم الثقافة فى الغرب والشرق باعتباره نتاج الزراعة التى هى نقل للبشر من حالة البدائية (القنص وجمع الثمار) من حالة الاعتماد على الطبيعة إلى عصر إنتاج الإنسان (تثقيف العود) فإن الفرق فى الدالين يظل جوهرياً فالزراعة وإن عرفت من قديم فى مصر وبلاد النهرين وفى اليمن وغيرها من بلدان الشرق إلا أنها قامت فى الغالب الأعم على نمط من الإنتاج مقترن بحوض النهر

الواحد الذى استدعى بدوره ضرورة وجود حكومة مركزية قوية جزءاً لا يتجزأ من العملية الانتاجية مما رسخ مبدأ طغيان المؤسسة الحاكمة (عبادة الحاكم أحياناً) وحجب عن التطور الشخصية الفردية لآحاد الناس ، تلك الفرية التى هى أساس أى نظام ديمقراطى . بينما - على العكس من ذلك - عرف الإنسان الغربى الزراعة على الأنهار المتعددة أو اعتماداً على مياه الأمطار الأمر الذى أقنعه بأنه لا يخضع فى معيشته لغير الطبيعة وقوة عمله هو ، أما الحكومة فقد رآها مؤسسة مغايرة لمؤسسة الفرد ينحصر عملها فى حفظ الأمن الداخلى وتطبيق القوانين (التى يقرها هو وغيره من الأفراد) أو درء الخطر الخارجى أو توسيع رقعة الدولة (لصالح مؤسسة الفرد فى النهاية) لكنها فى كل الأحوال لم تكن إلا جهازاً متخارجاً عن البنية الاجتماعية الإنتاجية ، وحتى فى العصر الإقطاعى كان الإقطاعيون أفراداً وكان الملك إقطاعياً كبيراً بينما لم تكن كذلك الدولة .

مبدأ الفردية هذا المقدس فى الغرب ظل قائماً طوال العصر الزراعى وازداد قداسة ببزوغ العصر الصناعى القائم على مزيد من التخطيط والتنظيم والتجريب واكتشاف المعارف العلمية والاختراعات (وليس مجرد تشذيب العود) وكلها تضاعف اعتداد الفرد بذاته وتؤكد ضرورة مشاركته فى الحكم حتى أن صوتاً واحداً فوق نصف أصوات الناخبين له أن يبذل سياسة الدولة ويسقط الحكومة .

وبالتوازى فإن المسرح فى مثل هذا المناخ الديمقراطى ، المسرح الذى هو المرآة الفنية التى يرى فيها المجتمع نفسه .. نشاطه ، سماته ، مزاياه ، سلبياته يصبح ضرورة لكل الأفراد وليس مجرد ترف لبعض الناس . هكذا بدا المسرح الإغريقى مرآة لامعة تعكس ملامح الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية لليونان القديمة .

أما مصر الفرعونية ، ومن بعدها مصر الهيلينية فالهيلينستية ثم العربية الإسلامية فإن الواقع السياسى القائم على مؤسسة واحدة : الحاكم الفرعون أو الحاكم الوالى أو الحاكم الخليفة قد أجهض أية محاولة لغرس بذرة الفن الدرامى فى تربة لم تكن تسمح إلا بنمو للفن التشكيلى السكونى أو الشعر الغنائى المعبر عن صوت السلطة (مديحاً لها أو هجاء لخصومها) وحتى حين عثر على دلائل آثارية لشكل من أشكال الدراما (٢) ظهر فى معابد إدفو كجزء من الطقوس الدينية فلقد تكفل هذا المناخ المعادى للديمقراطية بوأده فى المهد فظل مجرد بذور متيبسة لم تعط ثمارها فى الحياة المدنية قط .

هناك إذن علاقة واضحة بين الديمقراطية وبين فن المسرح ، علاقة تلازم فى الوقوع أو تلازم فى التخلف ، وآية ذلك أن الفترة الثورية التى مرت بمصر فى النصف الأخير من القرن الماضى قد أسهمت

فى زرع المسرح ثقافة جديدة وتعبيراً عن احتياج معنو مصاحب للحاجة المادية إلى الديمقراطية حيث راحت البلاد تنتقل من النمط الأسيوى للإنتاج إلى نمط الإنتاج الرأسمالى لأول مرة فى تاريخها .

وتفصيلاً لذلك نقول إن الحركة العرابية إنما كانت الذروة فحسب لهذه الفترة الثورية ولم تكن كل الثورة فمعروف أن الثورات السياسية لا تقوم إلا إذا توافرت لها ظروف موضوعية وأخرى ذاتية ، فأما الظروف الموضوعية فقد بدأت منذ أن قام محمد على بمحاولته فى تحديث البلاد خروجاً من أزمة النظام الأقطاعى العثمانى المملوكى وجموده عند مرحلة الاقتصاد الغذائى والزراعة لأجل المعيشة وإعالة الحكام والجند ، فكان أن عمد هذا الحاكم الأوربى الثقافة إلى إدخال المحاصيل ذات العائد النقدى مثل القطن والحبوب فتحاً لأبواب التجارة مع أوربا الصناعية فكان ذلك بداية لنظام اقتصادى جديد يقوم على الإنتاج من أجل التبادل التجارى النقدى ، وهو النظام الذى سيؤدى للتحول الرأسمالى فى مصر. والرأسمالية فيما هو متعارف عليه « نظام اقتصادى اجتماعى يقوم على الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج وموارد الثروة كالأرض والمشروعات الصناعية والتجارية والمالية ويكون الإنتاج فيه لمصلحة الملاك معتمداً فى ذلك على الملكية الفردية واستغلال العمل المأجور وحرية السوق والإنتاج من أجل الربح» (٣) ومن هنا فإن إقرار حق الملكية

للأرض الزراعية باعتبارها سلعة تباع وتشترى هو الذى انشأ طبقة اجتماعية جديدة : طبقة كبار الملاك الزراعيين وغالبيتهم من الارستقراطية الحاكمة (أسرة محمد على) ومن الأتراك والجراكسة والألبان والأجانب ثم من الأعيان المصريين ، وهؤلاء الأخيرون وجدوا أنفسهم – وقد صاروا من دائنى الحكومة بعد قانون المقابلة ١٨٧١ – فى تناقض مع النظام السياسى الذى أظهر ميله لتصفية مصالحهم لحساب مصالح الدائنين الأجانب ، وأما الشرائح الأخرى من الطبقة الجديدة فإنهم لم يكتفوا بالاستيلاء على الأرض بل واستولوا على معظم مناصب الدولة الكبرى فى الجهاز الحكومى وفى الجيش حاجبين عنها أبناء الأعيان وأبناء الطبقات الوسطى على السواء . وبالنسبة لأبناء الطبقات الوسطى ومعظمهم من العمد ومشايخ القرى ومشايخ الأزهر الشريف فقد تعرضوا – فى ظل إعادة التشكيل الطبقى للمجتمع – لاستغلال كبار الملاك وأصبحوا مهددين باحتمالات الهبوط إلى مصاف الفلاحين الفقراء ، بينما كان أبناؤهم وأبناء تجار المدن من نفس الطبقة يحصلون على قدر من التعليم المدنى سواء من البعثات أو من المؤسسات التعليمية فى العاصمة ويشاركون بالتالى فى الحياة العامة من دون أن تلوح أمامهم فرص حقيقية للترقى مثلهم فى ذلك مثل صغار ضباط الجيش من نفس الأصول الاجتماعية . وهكذا وبانقسام المجتمع إلى طبقات متناحرة ومع اشتداد الأزمة المالية نتيجة الديون الهائلة (١٢٦ مليوناً قياساً إلى ميزانية الدولة ٧,٥ مليون جنيه) وباضطرار

الحكم لإنشاء برلمان شكلى « مجلس شورى النواب » يمتص به غضب الشعب . فإن العوامل الموضوعية تكون بذلك قد نضجت ولم يبق إلا أن يتفاعل معها الشرط الذاتى « العامل الإنسانى » (وكان قد ظهر فى هيئة تنظيم الضباط العربيين) حتى تنفجر الثورة وقد كان .

★★

فى هذه المرحلة التاريخية التى انفتحت فيها البلاد على « ثقافة » جديدة تعترف للفرد بقيمته وتؤمن بالدييمقراطية وسيلة للحكم ، ثقافة نجمت عن ارتباط السوق المحلى الرأسمالى الناشىء فى مصر بنظيره فى الغرب المتطور ، ومع المناخ الديمقراطى المصاحب للثورة الوطنية عرف المصريون ولأول مرة فن المسرح ، وكان الخديو اسماعيل قد بنى دار الأوبرا لتكون مظهراً متمديناً لبلاده (لكنها كانت أيضاً دون أن يقصد معادلاً فنياً للبرلمان الجديد) فانتقل إلى مصر من الشام سليم النقاش وأديب اسحق ليؤسسا أول فرقة تمثيلية تقدم الروايات المترجمة ، وما لبث أن تقدم يعقوب اسحق بمسرح وطنى الغرض ليعرض دراما الفلاح عبر العصور وما أن أطل القرن العشرون حتى رأينا - ولأول مرة أيضاً - الإنسان المصرى الخالص يدلى بدلوه فى بئر هذا الفن فعرفت المسارح المنشأة واحداً بعد الآخر المؤلف المصرى اسماعيل عاصم وإبراهيم رمزى ومحمد تيمور وتوفيق الحكيم ، والموسيقى المصرى سيد

درويش ، والمخرج المصرى عزيز عيد ، والممثل المصرى چورچ أبيض ليمهدوا جميعاً ولواكبوا ثورة ١٩١٩ الوطنية الديمقراطية .

على أن هذه الثورة – وقد تصدت لقيادتها طبقة بورجوازية غير نقية إذ ولدت من بطن الإقطاع لا من تجار وصناع المدن كزميلتها فى أوربا – لم تكن أصولها نقيضاً حقيقياً للإقطاع بل كانت وثيقة النسب به ، مشدودة إليه من خلف بقدر ما هى متطلعة بطموحها للأمام ، فكان نتاج هذا التكوين المختلط تذبذباً فى التوجهات السياسية وتخلخلاً فى الممارسة الديمقراطية ، أدى بها هذا وذاك إلى مهادنة القصر الملكى رأس الإقطاع (بدلاً من قطع رأسه كما فعلت الثورة الفرنسية بلويس) وإلى مفاوضة المحتل (بدلاً من طرده وإجلائه بالقوة الشعبية المسلحة كما فعلت الثورة الأمريكية بالمحتل الانجليزى) وفى ظل هذا المناخ السياسى المتأزم انحصرت الديمقراطية فى الشكل دون المضمون فأدت الأحزاب السياسية بأقتدار لعبة الكراسى الموسيقية طلباً للحكم فى ظل الاحتلال الأجنبى وطغيان القصر الملكى ، وبالتوازى وجد المسرح الوليد نفسه – وقد انصرف عنه الشعب كما انصرف عن الأحزاب – لاهيا بلعبة المترجمات والميلودرامات والفودفيل Voudevill المسلى لجمهور غالبيته من أعيان الريف وتجار القطن ، وأما الارستقراطية وكبار الملاك من ذوى الثقافة الرفيعة فقد وجدوا متعتهم فى مسرحيات كبار الشعراء

والأدباء : شوقي وعزيز أباظة ومحود تيمور وباكثير وتوفيق الحكيم ، لكنها كانت متعة الخاصة مستقطرة من إبداع أقلام سامية الهدف راقية المستوى إنما هي في الوقت ذاته بعيدة عن نبض الجماهير (٤) .

★★



جمال عبد الناصر

تبدأ ثورة يوليو عام ١٩٥٢ علاقتها بالديمقراطية بمشهد درامى غاية فى الغرابة . ومن عجب ألا يعكس المسرح المصرى بأساليبه الفنية هذا الذى حدث ومؤداه استيلاء تنظيم عسكرى على السلطة والعصف بالنظام القديم وتأسيس نظام آخر بديل له يحقق أهداف الثورة الوطنية الـ .. ديمقراطية .

فأما خلع الملك رأس الاقطاع فقد تم بإجراء شرعى هو التنازل عن العرش لولى العهد . وأما مشكلة العرش نفسه فهى ما تستحق وقفة واستبصاراً . فبينما تنص المادة ٥١ من دستور ١٩٢٣ [الذى كان قائماً فى ذلك الوقت] على ألا يتولى أوصياء العرش عملهم ألا بعد أن يقرأوا اليمين أمام مجلس الشيوخ والنواب مجتمعين ، وبينما تنص المادة ٥٢ من الدستور على وجوب دعوة المجلس المنحل للعمل فى حالة وفاة الملك (أو تنازله) - حتى يجتمع المجلس الذى يخلفه ، فإن المادة ٥٥ تنص على أن يتولى مجلس الوزراء سلطات الملك الدستورية حتى يؤدى أوصياء العرش اليمين أمام البرلمان . هذا التمفصل Disarticulation بين المادتين هو ما استطاع ضباط الثورة أن ينفذوا منه توطيداً لسلطتهم وتجنباً لعودتهم المفروضة إلى الثكنات ، به استطاعوا أن يتجنبوا دعوة المجلس النيابى صاحب الأغلبية الوفدية - وكان منحلاً فى ذلك الوقت - إلى الانعقاد ، فظلت الوزارة - اللعبة التى شكلوها بإرادتهم المطلقة

تتولى سلطات الملك الدستورية كسباً للوقت حتى يتمكنوا من إعادة ترتيب الأوراق مستفيدين من التناقضات السياسية بين حزب الأغلبية « الوفد » وبين خصومه من السعديين وخصوم الديمقراطية من كبار رجال الدولة أمثال الدكتور عبد الرازق السنهورى وسليمان حافظ والدكتور حسن بغدادى (عميد كلية حقوق الإسكندرية) هؤلاء الذين توصلوا إلى فكرة الوصاية المؤقتة على العرش بدلاً من الوصاية الدائمة بتعديل للأمر الملكى رقم ٢٣ لسنة ١٩٢٢ ؛ تعديلاً يكفل إنشاء الوصاية المؤقتة وينظمها ، وهو تعديل يتيسر لمجلس الوزراء إقراره بحكم توليه السلطة التشريعية فى غيبة البرلمان عملاً بالمادة ٤١ من الدستور (٥) .

وما بين تولى الوزارة - اللعبة أعمال السيادة وبين تعيين مجلس وصاية مؤقت يتولى هذه الأعمال وضع الأساس المادى لنظرية دمج السلطة التشريعية بالسلطة التنفيذية تلك التى ستطبع سيرة ٢٣ يوليو بطابع الاستمرار .

هذه الاعيب السياسية الذكية لا يمكن فهم المراد منها دون العودة إلى تحليل طبيعة السلطة الجديدة (سلطة ضباط يوليو) حيث تتضارب الآراء - خصوصاً فى الأدبيات الماركسية والأخوانية - فمن قائل إنها كانت تمثل حزب الشيطان العلمانى الشيوعى (الأخوان المسلمون بعد وقيعتهم مع الضباط) ! إلى من رأوا فيها سلطة فاشية عسكرية

(الحزب الشيوعى المصرى) وقائل بل هى سلطة بونابرتية شخصية كاريزمية « جمال عبد الناصر » منحازة إلى الشعب فى النهاية (حدتو) إلى من يقول إنها سلطة البورجوازية الصغيرة الثورية ، وهذا الأخير أقرب ما يكون إلى الصواب بالنظر إلى الأصول الاجتماعية التى جاء منها معظم الضباط ، ولكن هل ظلت كذلك ؟ إن علم السياسة يقول: «من يملك يحكم» ويمكن لنا أن نقرأه من اليسار إلى اليمين هكذا « من يحكم لابد أن يعبر عن مصالح من يملك » ، ولما كان نصيب البورجوازية الصغيرة من الثروة القومية ضئيلاً فلقد كان لزاماً عليها أن تحكم - ولو لفترة - لحساب المالك الكبير ، أو أن تستولى على ملكيته (وبذلك تكف عن كونها صغيرة) والحل الثانى هو ما اختارته قيادة الثورة ، غير أنها لم تستول على ملكية الإقطاع وكبار الملاك الزراعيين (بالإصلاح الزراعى) وعلى ملكية وسائل إنتاج البورجوازية الصناعية والتجارية الكبيرة (بالتأميم فيما بعد) لحسابها هى بل لحساب الفلاحين المعدمين ولحساب « الدولة » فأما الفلاحون المعدمون فلقد رفعتهم إلى مستوى البورجوازية الزراعية الصغيرة فأصبحوا حلفاء لها ، أو فلنقل أتباعاً طالما هم لا يتصورون أن يشاركوا فى السلطة لضعف قواهم الاقتصادية والسياسية ولاستطالة تاريخهم الجيبوليتيكى النائى بهم عن أى مؤسسة

ديمقراطية ، وأما البروليتاريا فقد أرهبتها سلطة يوليو منذ البداية باعدام خميس والبقرى وباعتقالها للشيوعيين دورياً (سيف المعز) وبتحقيق بعض المصالح الطبقية لها بعد التأميمات (ذهب المعز) وباستيلاء البورجوازية الصغيرة الثورية على أغلب الملكية القومية انتقلت من ثم إلى مصاف الطبقة العليا وصارت بذلك « بورجوازية كبيرة بيروقراطية » وهو ما اقتضاها البحث عن نظرية وايديولوچيا هجينا تلفيقياً يأخذ من الماركسية إيمانها بالملكية العامة ومن الليبرالية قبولها بالطبقات الاجتماعية ومن الدين شعاراته الداعية إلى طاعة أولى الأمر (لم يقنع بذلك طبعاً الأخوان المسلمون ممثلو البورجوازية الصغيرة الرجعية فاصطدمت ايديولوچيتهم الشمولية المنزع بشمولية الثورة) هذه التلفيقية إلا مبادوقلية [٦] المسماة بالناصرية سرعان ما اجتذبت إليها الماركسيين الذين أضناهم البقاء فى المعتقلات وهيأت لهم تنظيرات الحزب الشيوعى السوفييتى [٧] سبيل حل الحزب الشيوعى الموحد والانخراط فى التنظيم السياسى الأوحد لسلطة يوليو « الاتحاد الاشتراكى » دون أن يعيروا التفاتاً لواقع فائض قيمة العمل المأجور الذى ظل بعيداً عن أيدى البروليتاريا حيث صار يصب فى جيوب الطبقة الجديدة « البورجوازية البيروقراطية » لا بهيئة أرباح بل بهيئة مرتبات

ضخمة ومخصصات هائلة وتميزات إدارية تسمح بنهب القطاع العام عن طريق الرشاوى والسمسرة (مما سيؤدى فيما بعد إلى تحالف طبقى جديد بين أفراد هذه الطبقة وبين بقايا البورجوازية التقليدية فيما يسمى بالانفتاحيين) .

هذا التحليل الطبقى لواقع مرحلة يوليو هو ما يفسر الجسارة التى أقدمت بها قيادتها على هدم الأبنية الديمقراطية : إلغاء الدستور ، حل الأحزاب السياسية وحظر إنشاء أحزاب جديدة ، دمج السلطة التشريعية فى السلطة التنفيذية ، اعتبار الأمة وليس الشعب مصدر السلطات (حيث يدرك الفقه الدستورى أن الفرق بين الأثنين هو الفرق بين الديمقراطية والفاشية ، فالأمة تعبير مطاط يشمل بجانب الأحياء الأجداد الموتى والأجيال التى لم تولد بعد وحيث أن هؤلاء الأخيرين لا يمكنهم التعبير عن أنفسهم من خلال صناديق الانتخاب فإن النخبة الحاكمة تنوب عنهم فى ذلك !) هذه الجسارة لا يمكن أن تفسر كما يقول الدكتور غالى شكرى « بانخفاض مستوى الوعى لقيادة ثورة يوليو بالمقارنة مع زملائهم قادة الثورة العرابية [٨] بل على العكس فإن لا ديمقراطية يوليو الناجمة عن وعى طبقى ديناميكى هى التى تفسر هذه الجسارة .



نعمان عاشور

فأين كان المسرح المصرى من هذا كله ؟

الحق أن المسرح المصرى - مثله مثل كل فن يعكس ما يجرى على أرض الواقع وتنعكس عليه آثار الأحداث الكبرى ظل مندفعاً بالقصور الذاتى وراء النضال من أجل الديمقراطية الذى كان كاسحاً فى فترة الأربعيينات فلم يدرك شبابه الموهوب خطورة السلطة الجديدة على مسيرة الديمقراطية فاعتبر اجراءاتها العنيفة مجرد إجراءات استثنائية تقضيها مرحلة الانتقال من نظام لنظام ، ومن هنا فلقد استمرت حركة التأليف والإخراج والتمثيل فقدمت فرقة المسرح الحر أعمال نعمان عاشور - رائد الواقعية - وأهمها « المغماطيس » ١٩٥٥ على مسرح الأوبرا ثم الناس اللى تحت فى العام التالى وقدمت له فرقة المسرح القومى الناس اللى فوق عام ١٩٥٨ وسيما أونطة ١٩٥٩ ثم عيلة

الدوغرى ١٩٥٢ ، ظهر بجواره الكاتب العملاق يوسف إدريس الذى قدم له المسرح القومى جمهورية فرحات ١٩٥٦ وملك القطن ١٩٥٧ ، وقدم المسرح القومى كذلك لطفى الخولى وسعد الدين وهبة و .. ميخائيل رومان أكثر هؤلاء الكتاب حساسية للواقع اللا ديمقراطى الجديد .
وعلى أية حال فلقد ارتبطت حركة التأليف منذ قيام الثورة بالوجه المضىء لها « الوجه الوطنى » المعادى للاستعمار ، وبمشروعها القومى الرامى للتحرر ، وساعد على ذلك السياسة التى انتهجتها الثورة بالانحياز إلى الطبقات الكادحة فى صراعها مع الطبقات القديمة ، مما ألقى فى الورع بأن « الديمقراطية الاجتماعية » يمكن أن تكون بديلاً عن الديمقراطية السياسية ، ولما كان معظم كتاب المسرح المصرى آنذاك من اليساريين المتأثرين بالنموذج السوفييتى « الإشتراكى » فإن العصف بالأبنية الليبرالية لم يسبب لهم إزعاجاً كبيراً . وهكذا رأينا أعمالاً مسرحية تنتمى إلى مدرستى الواقعية والواقعية الاشتراكية اللتين تبنيان عقدة الدراما من خيوط المشكلات الاجتماعية كما عند نعمان عاشور وسعد الدين وهبة ولطفى الخولى ولكن ليس إلى الحد الذى ينهض بمهمة الواقعية كما رآها بريخت « الكشف عن السببية المعقدة للعلاقات الاجتماعية وفضح الأفكار المعبرة عن طبقة سائدة وإبراز لحظة التحول فى التاريخ وهى لحظة ملموسة لكنها تساعدنا على التجريد» ونتيجة لهذا

القصور الفكرى عند أصحاب الواقعية المصرية كان محتماً أن تظهر اتجاهات أخرى تحاول أن تعبر من خلال الدراما عما يحدث فى أرض الواقع الإنتاجى وعلى صعيد الحياة الاجتماعية والسياسية ، فظهر الاتجاه التعبيرى عند ميخائيل رومان فى مسرحيته « الوفد » وعند محمود دياب فى مسرحيته « الغرباء لا يشربون القهوة » وعند صلاح عبد الصبور « مسافر ليل » و « الأميرة تنتظر » هذا الاتجاه التعبيرى (المصور لأزمة الإنسان المعاصر .. غربته وضياعه ، أحلامه وكوابيسه وانحسار انسانيته) قد وجد طريقه - بأكثر مما فعلت الواقعية - إلى الفترة التالية للستينيات ، ولكن بدلاً من أن يستخدمه المسرحيون للتعبير عن الأزمة رأيناه يستخدمهم هو ليكونوا جزءاً من الأزمة وليس مواجهة لها . ذلك أن فترة السبعينيات قد حملت معها بعد هزيمة الناصرية العسكرية فى ١٩٦٧ وهزيمتها السياسية فى مايو ٧١ مظاهر انكماش مادى فى بنية المؤسسة المسرحية ذاتها .

كانت قوى الثورة المضادة - من داخل التكوين الطبقى البورجوازى البروقراطى - قد انتبهت إلى خطورة هذه المؤسسة المسرحية (التى صنعتها لأهدافها الخاصة : مجرد شكل حضارى أو للتعبير عن وطنيتها دون المعارضة للاديمقراطيتها) وإلى إمكانية تطورها فى حماية الدولة ذاتها ، فراحت تمهد لسحب البساط من تحت قدميها فأنشأت

سبع فرق مسرحية للتليفزيون عام ١٩٦٠ أضافت إليها عشر أخرى في عام النكسة ! انشئت جميعها « على عجل وبغير تمييز لرسالتها وبحيث يتغلب الكم على الكيف وتنتشر المسارح على نحو لا يمثل حاجة حقيقية » (٩) قاصدة بذلك منافسة مسارح القطاع العام تفريغاً لرسالتها (وداوني بالتي كانت هي الداء) ومن ناحية أخرى دأبت هذه القوى المعادية للديمقراطية وللمسرح الجاد على إنقاص ميزانيات الإنتاج بمسارح الدولة عاماً من بعد عام تحجيماً لعروضها وتقليصاً لجماهيرها، وأما « المسئولون » عن اتخاذ القرارات داخل هذه المؤسسة) غير المرغوب فيها دون إعلان عن ذلك) فقد دأبوا على رفض كل اقتراح بتشكيل مجلس إدارة موحد لمسارح الدولة يضم مديرى هذه الفرق حتى يغيب التنسيق فيما بينها وحتى تسقط في التشرذم والتشاجر والانكفاء على الذات ، ودأب هؤلاء « المسئولون » بإصرار على العمل بلائحة حكومية تطبق على الفنانين بمثل ما تطبق على موظفي السكك الحديدية وعمال البريد ، واستماتوا في تضخيم الهياكل الإدارية على حساب العنصر الفني حتى أصبح لكل فنان موظفان ونصف (يقومان على راحته) بحيث يلتهم الباب الأول (الأجور والمرتبات) معظم ما بقى من ميزانيات متقلصة (١٠) حتى أصبح فرار الفنانين إلى فرق التليفزيون (ذات الأجور المرتفعة) ثم إلى الفرق التجارية (ذات الأجور الخيالية)

أمراً مألوفاً يُنظر إليه بعين الرضا ! فلو أضفنا إلى ذلك كله موجات إشعال الحرائق فى مسارح الدولة بالذات : الأوبرا أولاً ثم مسرح البالون فالسيرك القومى فمسرح السامر ، وهى حرائق متعمدة بالتأكيد [11] لأدركنا كيف تمكنت القوى المعادية للديمقراطية أن تحاصر بل وتدمر هذه المؤسسة الشعبية الفنية لحساب نقيضها : كباريهات الإسفاف والبذاءة وتشويه الوعى ، تلك التى يمكن أن نسميها Anti Theatre

* *

هذا هو الحصاد « الثقافى » لإيديولوچيا البورجوازية البروقراطية ، فما بال أقوام لا تزال تنَظِّر لمقولة « الديمقراطية الاجتماعية » التى تبنتها ثورة يوليو لمقتضيات الاشتراكية ؟! وما بال أقوام لا تزال تردد : إن مسرح الستينيات إنما كان المسرح بحق ؟!

ولو كان الأمر كذلك فأين تبخرت هذه الاشتراكية المزعومة ؟! ولو كان الأمر كذلك أما كان المسرحيون جديرين بمقاومة هذا التخريب المروع لبيتهم ؟! أما كانوا احرياء بالدفاع عن كيانهم وفنهم ودفاعهم عن حقهم فى الحياة ؟ لماذا لم يفعلوا ؟ لأنه إذا غاب الأصل فلا يتوقع أحد أن تظهر صورته فى المرآة .

يقول هيجل إن الحقيقة هى الواقع بيد أننا لن نفسر عبارة الفيلسوف مثلما فعل اليمين البروسى الذى آمن بأنه ليس فى الإمكان إبدع مما كان. بل علينا أن نتصرف مثلما تصرف اليسار الألمانى ذلك الذى قام بتأويل العبارة رامياً إلى تغيير الواقع حتى يتسق مع الحقيقة كما يتطلبها العقل الكلى . وبالطبع فإن تغيير الواقع لا يتسنى بغير الديمقراطية على الصعيد السياسى وبغير ارتقاء الفنون الدرامية روحياً. ولعلنا لا نغالى إذا قلنا إن عناصر هذا التغيير قائمة ولا تزال . بهذا النضال المدرك لحركة التاريخ ، والقاصد - فلسفياً - بلوغ الأرقى والأنفع ، يمكن القول بأن العقل العربى قد بات يدرك أن الثقافة ليست مجرد تهذيب وتشذيب العود ، ولا هى مجرد تراكم كمىّ للمعارف والخبرات ، وإنما هى تلك النقلة الكيفية من حالة وجودية متخلفة إلى حالة أخرى تسعى جاهدة لاستيعاب مفاهيم العصر والتحدث بلغته ذات المفردات المبدعة لا تلك المفردات القديمة المتيبسة .

وتلك مهمة الأجيال الحالية والأجيال القادمة معاً *



سعد أردش

هوامش :

(١) استمرت مؤسسة الأزهر الشريف تقاوم إدخال التعليم المدنى ما يقرب من عشرة قرون إلى درجة ايأست منها مصلحاً مستنيراً - كان عضواً بارزاً بها - هو الأمام محمد عبده فمات كمداً وحسرة - أنظر صلاح عيسى « الكارثة التى تهددنا » مكتبة مدبولى ١٩٨٧ .

(٢) أنظر دراستنا بمجلة المسرح « الشعر العربى والمسرح » مجلة المسرح عدد سبتمبر ١٩٨٩ حيث نفند رأى المؤرخ E. Driaton الذى رأى فى لوحات أدفو ليلاً على وجود مسرح مصرى قديم دراستنا بالحلقة الدراسية عن المسرح والتراث العربى كتاب جامعة الاسكندرية ١٩٨٩

(٣) راجع أحمد زكى بدوى - معجم العلوم الاجتماعية - مكتبة لبنان ١٩٧٨ صفحة ٥١

(٤) المسرح فى الوطن العربى - د . على الراعى - عالم المعرفة - الكويت .

(٥) لمزيد من التفاصيل أنظر قصة ثورة ٢٣ يوليو - أحمد حمروش - دار الموقف العربى صفحة ٦٢ وما بعدها .

(٦) نسبة لامبادوتليس الرياضى والفيلسوف اليونانى القديم رائد مذاهب التلفيق فى الفلسفة .

(٧) صدر كتاب « العالم الثالث قضايا وآفاق » عام ١٩٦٣ يرى فيه مؤلفه السوفييت أن طريق التطور الرأسمالى مغلق أمام شعوب العالم الثالث لضعف تطور طبقاتها العاملة ، وبالتالى فالطريق إلى الاشتراكية يعتمد على البورجوازية الصغيرة الثورية والتى ستعمد إلى التأميمات راضية أو مرغمة وعلى الشيوعيين مساندتها وعدم التصادم مع أجنحتها العسكرية ضماناً لعدم تصفية الطلائع الاشتركية .

(٨) الثورة المضادة فى مصر - دكتور غالى شكرى - كتاب الأهالى صفحة ٣٧٨ ، ٣٧٩

(٩) تقرير السكرتير العام للمجلس الأعلى للفنون والآداب عن لجان تقييم الوزارة - كتاب وزارة الثقافة ١٩٦٨ .

(١٠) أنظر مقالنا المفصل عن أحوال مسرح القطاع العام بجريدة الأهرام الطبعة الدولية ١٩٨٦/٨/١٢

(١١) فؤاد دوارة « تخريب المسرح المصرى فى السبعينيات والثمانينيات » كتاب الهلال صفحة ٢٠

المســرح

هذا المعادل الفنى للبرلمان

لاشك أن كل دارس للادب العربى قد استوقفته ظاهرة اكتفاء هذا الادب لفترة طويلة جدا بالشعر الغنائى والملحمى الشعبى من ناحية ، مع افتقار منه شديد إلى الفنون الدرامية من ناحية أخرى .

ولقد حار مؤرخو الادب ودارسوه فى تفسير هذه الظاهرة وذهبوا فى ذلك مذاهب شتى .. فمنهم من قال أن الطبيعة العربية بسيطة كانبساط الصحراء ، راغبة عن التعقد الحضارى - الذى سعى اليه الاغريق والرومان أسلاف الغرب الحديث - مما جعل التعبير عن وجدان الفرد أو عن وجدان القبيلة أقرب إلى تلقيات الانسان العربى فى بداوية وفطرته ونابة عن المجتمع المدنى المصطخب المتعدد الطبقات والمؤسسات السياسية !

ومنهم من ذهب إلى أن الشرق - موحد - فى جوهر عقيدته الدينية ، وما عبادة أهرمن ويزدك ، وعقيدة أوزيريس وست الا ترصد الهزيمة الشيطان وانتصار الرحمن ، وليست عبادة الاوثان لدى العرب الا زلفى وقربانا للاله الاوحد الذى يختفى فى عصور الجاهلية وراء الآلهة المتعددة

ومن ثم فـان الانسـان العربى والشـرقى بصـورة أعم لم يعـرف فى سلوكة ذلك التحدى الاغريقى للأقدار الآلهية ، ولما كـان الاغريق قد - آنسنوا - آلهتهم وصورها فى هيئة أقوام متصارعة فلقد كانوا أحرياء بأن يعكسـوا هذه الخـاصـة المثـولوجـيـه على واقـعـهم الادبى والفنى باكتشـاف فن الدراما بما يتيحه من عرض لوجهات النظر المتعددة تجاه الكون والحياة الإجتماعية .

غير أن التفسير الأول لا ريب يتجاهل واقع حضارات المنطقة قبل توجدها بالإسلام فالحضارة الفرعونية والفينيقية والمنطقة والآشورية جميعها قامت على أسس مدينة غير بدوية ، فعرفت فيما عرفت انظمة للاسـرة متطورة عن النظام العشائرى شبة المشاعى ، وارست قواعد للسلوك وللعلاقات الانسانية مؤسسة على قوانين مكتوبة - أهمها قانون حامورابى - وأقامت المدنى والعمارة بما يؤكد تطور العلوم التطبيقية ، فضلا عن العلوم النظرية الاكثر رقيا ، والتى سمح تقدمها بتخريج المؤف من المهندسين والملاحظين والمعلمين والحرفيين ... الخ .

فكيف أذن أغفل الادباء العرب هذا الواقع الحضارى المضطرم المعقد العـلاقـات بالضـرورة .. سـواء فـيمـا قبل الاسـلام أو بعد إنتشـاره - وانشـائه لإمبـراطورية متـرامـيـة الاطراف - بحيث أنهم تقاعسوا عن

تـصـويـر هذا الواقع فى الفن الارحب والاقـدر بحكم تعـدد أصواته .. فن الدراما ؟!

أما التفسير الثانى فهو وان اعتمد على فكرة صحيحة مؤداها أن التراجيديا لايمكن أن تنشأ فى مجتمعات تؤله البشر الحاكمين بمايؤدى ذلك إلى سيادة الصوت الواحد القادر على البطش ، الا أنه لايفسر خلو الادب العربى من فنون الكوميديا الممثلة والدراما السياسية والإجتماعية .. تلك الفنون التى أن مورست لماكانت قمينة بأن تلتقى عبر تناميها مع النبع الدينى للمسرح .. التراجيديا ، حينما تحاول أن تستخلص جوهر الحياة ومعانيها الكلية من الظواهر الحيوية التى تبدو وكأنها تخبط فى كل اتجاه خبط عشواء بلا حكمة ولاغاية .

وإذا كان مؤرخ كبير مثل - اتيون دريتون - قد أجهد نفسه لكى يثبت وجود أصول لتراجيديا فرعونية ممثلة فى طقوس الكهنة عباد ايزيس ، وإذا كان مؤرخ آخر هو - عمانويل فليكوفسكى - قد راح يدلل بشتى الأدلة العلمية على أن مأساة أوديب - الاغريقية ليست الا تصويرا فنيا لمأساة حقيقية كان بطلها اخناتون الذى قتل والده الفرعون امنحتب الثالث ، وتزوج أمه - الملكة تى - منجبا منها ولدين ، سمنقرع وتوت عنخ أمون - اللذين أصبحا أتيوكلس وبولينكيس فى الادب

الاغريقى - وابنتيه ميرتيان وانخستباتن - أنتيجونى واسمينا - إذا كان هذا وذاك قد حاولا أن يثبتا أن التراجيديا لم تكن بعيدة عن مصر الفرعونية فان نتائج محاولتيها قد زادتا الغموض غموضا ، بدلا من أن تفسرا أسباب الغياب فانهما أضافتا إلى السؤال الاساسى - لماذا لم تنجب الآداب الشرقية الدراما ؟ - سؤالا أخطر وأشد الحاحا ..

« لماذا وقد اكتشف فى باطن الارض المصرية بذور الدراما لم تطرح هذه الارض ثمارها المرجوة بينما طرحت مثيلاتها فى تربة الاغريق ؟ » .

★ ★

لعلنا نحن قادرون الآن على الاجابة عن هذا السؤال إذا ما استعنا بالابحاث الاثنوجرافية التى تصف الشعوب وصفا دقيقا وتدرس المظاهر المادية لنشاطها واثر هذا النشاط على تكون عاداتها وترسيخ تقاليدها ، وكذلك إذا نحن تسلحنا بأدوات علم الايكولوجيا دارسين صلة الانسان ببيئته ومدى تأثره بخصائصها المناخية والجيبولوتكية وتضاريسها وامكاناتها الانتاجية بشكل عام مقارنة بالمجتمعات المغايرة .

ذلك أن تقسيم علم الإجتماع إلى فروع متخصصة لم يعد يثرى علم الإجتماع فى مجمله فحسب بل أنه أضاف نتائج البحوث فى تلك الفروع إلى علوم أخرى أصبحت تثرى بها وتستزيد منها وضوحا ، ويقف علم

التاريخ وعلم الاستطيقا على رأس هذه العلوم المستفيدة من منهج التقسيم هذا الذى أشرنا اليه آنفا .

ومن هذا كله يتضح أن محا ولتنا للاجابة عن السؤال الذى بدأنا به الحديث ، لانقصد مجرد الوصول إلى اجابة علمية مقنعة اكتفاء بقيمتها المعرفية .. بل تستهدف محاولتنا تلك - فى الدرجة الاولى - الكشف عن العوامل التى تساهم فى تطوير فن الدراما وحمايته من الانتكاسات باعتبار المسرح مؤسسة ضرورية من المؤسسات الديمقراطية فى المجتمع يشكل غيابها صدعا خطيرا فى البناء الديمقراطى وينبئ تناميها وازدهارها عن قوة ورسوخ سائر المؤسسات .

فى أطروحته عن أثر الطغيان الشرقى أو ما أصبح يسمى فيما بعد بالنمط الآسيوى للإنتاج ، قدم - كارل فيتفوجل - عدداً من الأدلة على تخلف علم السياسة نتيجة لغياب المؤسسات المتعددة فى البلدان التى عبدت شعوبها الملوك .. ولما كان الملك رجلا - متوحدا - كلى الهيمنة ، فان - التوحد - أو الوحدانية لديهم لم تكن تعنى وحدانية إله متعال ومفارق للعالم يعنى بوجوده على هذا النحو اختلافه الجوهرى عن البشر ممن عليهم أن يعترفوا بقصورهم وعدم اكتمالهم وحاجتهم الحقيقية الى - الغير - ، بل لقد كانت كلمة الوحدانية لدى هؤلاء الاقوام تعنى فحسب

انفراد الملك بالسلطة باعتباره ظلاً للاله على الارض أو ابنا له – الفرعون – ولان الملك شخص متجسد ومقيم بين ظهرانى قومه فانه كان خليقا بأن يحاسبهم حسابا آنيا لاحساب آخرويا مؤجلا ، وهو بهذه الصفة انما كان يمثل سدا منيعا أمام كل صوت معارض داخل النظام !

حقيقة عرفت هذه المجتمعات الشرقية الثورات والانقلابات ، ولكنها كانت سرعان ما تنتهى اما بالاخفاق وتعليق الثوار على أعواد المشانق ، واما باحلال طاغية جديد محل الطاغية المعزول حيث يرث الجديد سلطات الاول المطلقة . وفى كلتا الحالتين فان نظام الصوت الواحد فى الواحد فى المؤسسة السياسية الوحيدة كان مقدرا له أن يستمر طالما استمرت الظروف الموضوعية والبيئية التى أنجبته . فما هى هذه الظروف الموضوعية ؟

بعيدا عن الاعراب وسكان البادية الذين ماعرفوا سوى نوع من الثقافة البدائية العشائرية – تلخصت فى تمجيد الذات الجمعية فى مواجهة الطبيعة وتمجيد القبيلة ازاء القبائل المعادية – فان حضارات المدن التى نشأت بالاخص فى بلاد مابين النهرين ، وعلى ضفاف النيل اعتمدت انتاجيا على نظام رى الحياض مما اقتضى وجود حكومة مركزية قوية توكل اليها مهمة فض منازعات الإنتاج فكان منطقيا أن يتطلب ذلك تقوية هذه الحكومة وتكريس كافة الصلاحيات لها وبالتالى

فلقد انعكس هذا الوضع بصورته السلبية على كافة الوان الفنون الحركية وفى مقدمتها فن الدراما فؤادها فى المهد ، بينما ازدهرت بالمقابل لدى هذه المجتمعات الفنون السكونية كفن المعمار والفن التشكيلى وفن التحنيط والشعر الغنائى تطابقا والتيمة الاساسية لنظام المجتمع الذى يأبى التغيير ويطلب الاستقرار والسكون .

ومن هنا فاننا نستطيع أن نفهم لماذا لم تثمر بذور التراجيديا التى وجدت بشكل أو بآخر فى تراث تلك المجتمعات الشرقية بينما أثمرت فى بلاد الاغريق التى اتسمت بالطابع الرعوى والتجارى واعتمدت فى زراعتها على مياه الامطار بحيث تكون لدى الاغريق - بحكم حياته الانتاجية ذاتها - - شعور قوى بان لاسيد له سوى الطبيعة بينما إستقر فى وعيه مبدأ مساواته باخوته البشر فلا ملك يتسلط ولا حاكم يزعم أنه منزه عن الخطأ حتى أن لم يطيقوا حكم - بسسطراطس - لطابعه الاستبدادى فثاروا عليه وعزلوه رغم ما أحدثه من ازدهار فى مجالات الزراعة والتجارة والفنون .

كان طبيعيا أذن يشعر الاغريقى بكامل سلطاته على انتاجة المادى والمعنوى ومن ثم فلقد كان احساسه بالاستقلال الفردى أصيلا فيه ، وهكذا عرف الاغريق الديمقراطية بأوسع أشكالها .. الديمقراطية

بأوسع أشكالها .. الديمقراطية المباشرة بواسطة الجمعية التى كان لكل فرد حر داخلها صوت مساو لصوت الحاكم .

وفى ظل هذا النظام الذى عرفتـه أثينا كبـرى مـدن اليـونـان ، ولد المسرح الاغريقى ، وتطورت على ايدى عمالقته .. سوفكليس وآخيلوس ويوريبيد ، الاساطير الدينية والشعبية إلى تراجيديات فنية راقية تكشف عن جوهر الانسان وعن سماته الفردية والقومية فى آن ، مما جعل المسرح الاغريقى جزءا لا يتجزأ من المؤسسة التعليمية والتربوية بل جزءا لا يتجزأ من المؤسسة السياسة ذاتها .

★★

فالعلاقة اذن بين فن الدراما وبين الديمقراطية لا يمكن أن تنكر أو يتجاهلها متجاهل ، وهى علاقة تلازم فى الوقع ، وهى ايضا علاقة تلازم فى التخلف فالمسرح هو المعادل الفنى للبرلمان السياسى .

لهذا فاننا نستطيع أن نفهم كيف أن أول حجر أرسى فى المسرح المصرى أنما كان مقدرا له أن يلازم ظهور أول برلمان فى تاريخ مصر - حيث انشأ الخديوى إسماعيل مجلس شورى النواب عام ١٨٦٦ - وكما ولد هذا البرلمان فى أحضان السلطة مصنوعا مرادا له أن يكون مجرد لافتـه حضـارية ، كـذلك بنيت دار الاوبرا المصـرية لتكون لافتـه

حضارية تشى بتقليد مصر لفنون الغرب .. وهكذا قدمت على خشبة هذه الدارالأعـمـال الاوبراليـة لجـوزيف بى فـردى - عـايدة ١٨٧١ - وكوميديات موليير وتراجيديات راسين التى عكف على ترجمتها محمد عثمان جلال ، الا أن تنامى الثورة العرابية ومحاولتها المستمية أن تضع مضمونا لهذا الشكل السلطوى للبرلمان قد واكبه أيضا محاولة من أديبين سوريين ثوريين هما سليم نقاش واديب اسحق انتقلا إلى مصر ليفيدا من وجود هذا الهامش الديمقراطى حيث راحا يقدمان بفرقتهما التمثيليةعددا من الروايات المترجمة عن الآداب الأوربية ، ثم مالبث أن انضم اليها يعقوب صنوع ليقدم - ولأول مرة فى تاريخ الآداب الشرقية - دراما الفلاح المصرى فى صورة عملاق تاريخى يجسد فى ملامحه وسماته شعبا بأسره .

وكما انتكست الثورة العرابية وحاقت بهما الهزيمة لاسباب دولية وذاتية ، فان أدب المسرح كان عليه أن يتراجع حينا حتى اذا ما بدأت حركة مقاومة الاحتلال بقيادة مصطفى كامل رأينا كاتبا وطنيا هو إسماعيل عاصم يتقدم بأول مسرحية مصرية مؤلفة تلتها مؤلفات فرح أنطون الإجتماعية ابتداء من ١٩١٣ ومؤلفات إبراهيم رمزى التاريخية فى ذات الفترة ، فاذا مافجر المصريون ثورتهم الكبرى ١٩١٩ تفجرت

موهبة درامية حقيقية فى أديب شاب ، أديب كُتب له أن يكون أول كاتب عربى يبدع - التراجيديا - ولما يمض على بداية إفتتانه بالمسرح أكثر من سبعة عشر عاما بعد ادراك منه أن التراجيديا هى ما يحتاجها الأدب العربى لتتعرف الامة بواسطتها على جوهرها وطبيعتها وتتلمس بذلك طريقها إلى مستقبلها مدركة حجم التحديات الكونية والسياسية والاجتماعية التى تجابهها . لقد أدرك - توفيق الحكيم - من خلال دراسته فى الأدب العالمى وفى الفلسفة أن فن المسرح الحقيقى ليس له أن ينهض إلا على أسس فكرية .. فالفكر هو ما ينظم الحياة البشرية فى مظاهرها المتعددة سياسة واقتصادا واوضاعا اجتماعية ، جدا ولعبا ، دنيا وآخرة ، وبغير نظرية فكرية شاملة فان عمل الكاتب لن يكون أكثرمن ردود أفعال ميكانيكية على أفعال الطبيعة والمجتمع والغريزة الجسدسية .



توفيق الحكيم

لقد أدرك توفيق الحكيم - أب المسرح المصرى الشرعى - أنه ما أن يضع الناس أيديهم على نظريتهم الفكرية حتى تضاء أمامهم كل سبل الحياة ، فاذا بهم قادرون على السير مفتوحى الاعين .. واذا بهم مستطعيون الادلاء بدلاء فى كل عين من عيون الزمن ، واثقون من صحة موقفهم عند كل معترك أو منعطف ، واذا بهم مشاركون .. كتابا وفنانين و ... متفرجين بجماعهم فيما يعرض لهم من أمور معاش وتدارسات ماضى وتشوفات مستقبل ، وهكذا أيضا يجدون أنفسهم - وقد أدركهم سن الرشد العقلى - وقد أصبحوا مواطنين لا رعايا .

وحقا فان فن المسرح إن هو إلا هذه المرآة التى يستطيع الناس فى صفحتها أن يلمحوا درجة تطورهم الاجتماعى والسياسى ، وبنفس القدر فان أى دراسة لما قدمه مسرح ما لجمهوره عبر فترة تاريخية معينة انما توضح مقدار النمو الفكرى الذى بلغة هذا المجتمع .

إن دراسة لتطور الادب المسرحى منذ أن كتب توفيق الحكيم أول تراجيديا عربية - أهل الكهف - عام ١٩٣٦ وحتى وقتنا هذا لاشك ستساهم فى تعرفنا على ملامح فكرنا القومى وما حمل عليه من روافد فكرية غربية وشرقية ، وكذلك فانها ستساعدنا على استخلاص الاصيل فينا ونبذ العناصر السلبية عنا ليصفو لنا هذا الفكر القومى وليصاحبنا شابا متألقا فى رحلتنا إلى القرن الحادى والعشرين .

فلعلنا ننهض بهذه الدراسة الضرورية .

المسرح ..
لغة المستقبل فى التعليم

منذ أن بدأت النهضة التعليمية فى مصر الحديثة والرواد الأول يتتابعون حاملين إلينا نظريات التعليم وعلاقته بأوجه النشاط الاجتماعى من تجارة وزراعة وصناعة وغيرها ، وإنه من قبيل الغفلة أن ننكر فضل روادنا الأول ونحن نسعد لتجاوزهم بوعى أشمل ونضج أنضج ، إنما علينا أولا أن نعرف ما قدموه ، ليتاح لنا- تأسيسا عليه - أن نقدم نحن الأنفع والأصلح .

ذلك أنه ومنذ أن أرسى رفاعة الطهطاوى أساس مدرسة الألسن فى عهد محمد على والبعثات تتوالى وتتوالى على أوربا ناقلة إلينا أهم انجازات العلماء والفلاسفة والمفكرين فى شتى المجالات الحضارية .. والعملية التعليمية واحدة منها إن لم تكن صدارتها ، ولكن رغم هذا الدور الرائد الذى أرساه رفاعه وتابعه فيه زكى مبارك ثم طه حسين ، إلا أن وقتا طويلا كان ضروريا أن يمر قبل أن يكتشف القائمون . على . أمر .. تلك للمؤسسة الاجتماعية الأساسية (المدرسة - الجامعة) أن هذا الدور قد اتسم بطابع التقليدية لأنه حصر عمل المؤسسة فى تحصيل أكبر قدر

من المعارف ، حتى لقد أطلقت على وزارتها المختصة أسم « وزارة المعارف » ، ومن ثم فلقد شاءت المؤسسة التعليمية أن تنهض نهضتها الثانية مترصدة خطى الاتجاهات الحديثة فى العالم المعاصر فسعت لتربط ما بين التعليم والتربية ولتوائم بينهما مواءمة من شأنها أن تثرى كلا منهما بالآخر .

فما هى المفاهيم المعاصرة فى هذا الصدد ؟

إنها المفاهيم التى ترى ضرورة استخدام « الفن » استخداما تطبيقيا يساعد على تنمية المعارف المحصلة من قبل النشء بواسطة الخبرة المباشرة لا بواسطة النقل والتلقين .

يقول الفيلسوف الأمريكى جون ديوى فى كتابه « المدرسة والمجتمع » :

« يجب أن يتغير نظام المدرسة التقليدية حتى يتفق مع نزعات الطفل النفسية وحتى تشبع حيويته ونشاطه ،

كما يجب أن يتغير هذا النظام حتى يتلاءم مع المجتمع الجديد الدائم التغير » .

لقد دفعت بنا النهضة الصناعية منذ قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ إلى آفاق المجتمعات الجديدة الدائمة التغير - بحد تعبير بوسى - مما أحدث تغيرات عميقة ليس فحسب فى بنية المجتمع

الاساسية (علاقات الإنتاج وقوى الإنتاج) بل وأيضا فى بناء المجتمع الفوقى والذى يتمثل فى القوانين وآداب السلوك وقواعد المعاملات والقيم الاخلاقية بشكل عام ، ولقد كان أثر ذلك كله حريا بأن ينعكس على أنماط التربية بحيث تتناسب تلك الأنماط مع ماحدث للمجتمع من تغيرات وتحولات غير منكورة .

فالمجتمع الزراعى مجتمع يسوده منطق الانصياع إلى الأكبر سنا أو مقاما انصياعا من نتائجه أن تحبس الطاقات البشرية ، بل وقد يقضى عليها فى المهد ، وكيف لا والمجتمع ذاته فى غير حاجة إلى طاقات متجددة ، يكفيه الطاقات المعتادة أولا تزرع الأرض كما كانت تزرع منذ آلاف السنين ؟!

أما المجتمع الصناعى فهو لا يفتأ يتطور ويتبدل يوما إثر يوم ولابد أن يواكب هذا التطور وذلك التبدل وتائر جديدة تنعكس على أسلوب التربية وعيا أوتلقاء ذات .. ولله در مجتمع يعى ما ينعكس على تربية الوعى الخلاق .

التلميذ فى مثل هذا المجتمع النامى الواعى ليس مجرد متلق لعلوم ومعارف إنما هو كائن حى متفاعل ومؤثر كما هو متأثر فى الآن .

التلميذ هنا يعد لكى يكون رأس مال الأمة . إذ يكفى المجتمع المطالب نفسه بالتقدم ، أن يعد عدته للمستقبل ممثلة فى بشر نشيطين خلاقين ..

بأن يكونوا غزاتها ، واليابان لاتملك من الثروات الطبيعية ما تملكه دول بترول ، ودول أراضيها البكر تصلح لإطعام العالم ، لكن تقدم الانسان هناك وتخلفه هنا هو السبب ولاسبب غيره .

لنخلص إذن إلى مادة التربية ، التى نعتقد أنها كفيلة بالاصلاح إن هى استخدمت الاستخدام الأمثل فى مؤسستنا التعليمية ، إنتاجا لجيل جديد يعرف كيف ينتزع له ولأمته المكان اللائق بهم جميعا تحت شمس الحياة .

تتكون مادة التربية من خلاصات التجارب وجواهر المعارف (لبها نعنى) وبدائع المهارات التى استخلصها السلف من ناحية ، والمعاصرون - وإن كانوا أبناء أمم أخرى - من ناحية ثانية .. ومن ثم فلقد بات واضحا أن مهمة المدرسة الرئيسية إنما هى فى نقل ذلك التراث وتلك المهارة إلى الأجيال الجديدة الصاعدة .

فأى السبل تتخذها تلك المادة « التربية » لكى تنتقل إلى النشء ؟

مامن شك أن سبل التلقين والاملاء مسددة بمعارف جامدة - مثل جدول الضرب - تمنع التلميذ من الانطلاق وراء التجارة العملية واستخلاص النتائج العقلية من الطبيعة ذاتها .. وعلى هذا فإن التربية الحديثة تحاول أن تشق لنفسها قنوات جديدة لم تكن معروفة قبلا .. لننظر معا إلى قناة جديدة من تلك القنوات المسرح .

لقد ظهر واضحا ميل الصغار إلى اللعب ، بله الكبار ، منذ أن كان فجر الحياة ، ولقد أخطأت الاتجاهات الفكرية القديمة عندما فصلت مابين اللعب والجد ،. واعتبرت أن تحصل العلوم والمعارف ينبغى أن يتم « بجدية » شديدة ، بعيدا عن اللعب الذى هو لهو لا طائل من ورائه ، وربما تسامحت بعض المذاهب التقليدية النزعة فاعتبرته ضرورة ولكن من الدرجة الثانية !

أخطأت تلك الاتجاهات فى فهمها للطبيعة البشرية حين قسمتها إلى ما يشبه المناطق الجغرافية السياسية ، وحرمت على سكان بعضها التجول فى غير حدودها حتى وإن امتلكت « جواز سفر » .

ليس العقل البشرى جغرافيا سياسية ، إنما هو – إن جاز التعبير – جغرافيا طبيعية يتصل فيها السهل بالوعر والجبل بالبحر والماء بالنبات دون قيود أو حدود مصطنعة .

هكذا رأت الاتجاهات الأحدث فى التربية ، ومن ثم فلقد أقرب مبدأ اللعب داخل الجد ، فاطلقت بذلك المارد من عقاله سامحة بذلك العقول النشء أن تستخدم كل أصابع البيان ، عازفة سيمفونية الانسان الجديد .

بيد أن كل جديد يحتاج إلى أصالة يستند إليها ويطمئن بها هكذا رأينا الحركة « الكلاسية » فى بداية عصر التنوير الأوربى ، وهى تعود إلى الآداب والفنون والثقافة اليونانية والرومانية القديمة ، لتبتعث

انجـازاتـها وتستلهم روحـها العبقرى ، مستخلصة تحركها الناشئ (الكلاسية نعنى) من تناغمها بين الجديد والقديم .

وهكذا نفعل نحن – أبناء هذا العصر – حين نجدد الآن سبل التربية ، غير غافلين عن المنابع ، فترانا إذ نعود إلى فجر الحضارة القديمة لاسيما الفرعونية والهيللنية ، نستلهم منها قيم المسرح ودوره كمؤسسة تربوية فى صنع المعارف (صنعها وليس استظهارها) واختبار القيم الصالح منها والفاسد ، نبذا لما يثبت خطؤه واضافة لما هو صالح ، نكون بذلك قد ربطنا بين المعاصرة والأصالة .

المسرحية Play أى لعب ، أو هى تمثيل ومحاكاة لواقع .. ليست محاكاة لما حدث ، وإنما محاكاة لطريقة الحدوث وأسلوبه وقوانين صنعه ، هكذا يجب أن نفهم مقولة أرسطو . وهى رغم كونها – المسرحية – لعبا صريحا ومتعة عقلية بالأساس إلا أنها ذات أثر جاد جدا من حيث كونها تجميعا انتقائيا لعلوم العصر وثقافته ومعارفه وخبراته .

أثبت الآب الدكتور « إيتيون دريتبون » العالم الأثرى المعاصر وجودا للمسرح الفرعونى من خلال كشفه عن لوحة إدفو الشهيرة ، والتى نقش عليها مشاهد من مسرحية « ايزيس » وأما فما يخص المسرح اليونانى فهو أشهر من أن نتحدث عن دوره الخطير فى إزدهار المؤسسات السياسية ومد الديمقراطية بدماء يومية جعلت الحضارة الهيللينية ثم الهيلينستية ومن بعدهما الحضارة الغربية الحديثة مثالا يحتذى فى نضج المؤسسات السياسية وفعالية دورها فى حياة المجتمع .

إن العـودة إلى المنابع الفنيـة للتراث الأنسـانى لتـؤكد لنا أن المسـرح للتراث الانسـانى لتؤكد لنا أن المسرح كان وسيظل أهم وسائل التربية ، فضلا عن كونه أداة ممتازة للتعليم ونقل الخبرات العقلية والحياتية بمعنى أشمل .والتربية المسرحية عندنا تحسن أى إحسان ، أن هى كافحت لتجعل من الدرس التعليمى متعة ولعبا ، فى ذات الوقت الذى تربط فيه المتعة واللعب بالعلم والمعرفة وأنماط السلوك الواجب التزامها .

وأن هذا ليتحقق حتما عندما تحرص المؤسسة التعليمية على اختيار النصوص الجيدة فنيا والهادفة فى أن - دون مواعظ مباشرة أو خطابة زاعقة - وهو ما يتطلب إتصالا حميما وفوريا بكتاب المسرح ومؤلفيه ، فضلا عن تشجيع المدرسين أنفسهم على أن يجربوا الكتابة برصد مكافآت أدبية ومادية للممتازين منهم ، بل وربما لا نتجاوز القصد إن نحن طالبنا بتشجيع التلاميذ أنفسهم على التأليف والإبتكار .

إن أرضا بكرا تنتظر البذور تلقى ، والحصاد قادم يقينا إن نحن أخلصنا النية وعقدنا العزم دون انتظار لأوامر تأتى أو تعليمات تلقى ، فالديمقراطية الحقة ليست شكلا للحكم بقدر ماهى مبادرات واعية من المؤسسات الاجتماعية ، مبادرات تعنى أن حصادها مستقبل حضارى مشرق ، يحب فيه المواطن العمل ، ويحقق فيه العمل أغراض الحب والبهجة ★

الإنصراف عن المسرح الجاد

ذات يوم قرر الفيلسوف الالمانى « مارتن هيدجر » أن يجيب عن السؤال الخالد : « ما الفلسفة » .. فاذا به يكتشف ومعه قراؤه أنه كتب كراسة من أكثر كتاباته غموضا وتعقيدا .

ذلك أن من يتصدى للاجابة عن أسئلة كهذه . ما الفلسفة ؟ ما الشعر ؟ ما المسرح ؟ جرى بأن يدرك فور أن يشرع فى العمل أنه صار قاضيا يتناول ملف قضية لها ماض وأمامها مستقبل .. وكأى قاض سيدرك حتما أنه لا يستطيع أن يقدم حكما نهائيا وقطعيا ، فلكل حكم عريضة إستئناف ولكل استئناف امكانية نقض ، وفى مجالات العلوم الانسانية بالذات فإن المسألة لا تقف عند حد النقض بل تتعداه إلى نقض النقض « ونقده أيضا » . وهكذا إلى ما لا نهاية .

والسؤال عن المسرح لا يخرج عن هذه الدائرة ، ومع ذلك فلا مندوحة من المحاولة – التى تدرك ابتداء انها مجرد واحدة من كثير مثلها – وهى المحاولة التى ستبدأ بتحديد ما صدق اللفظ : المسرح ، بمنهاج يؤمن بوحدة العلم وبأن المعرفة الحقة تجريب بالضرورة ، وصدقها يقوم على مبدأ التحقق الفعلى ، وهذا هو ما ينبغى أن نكرسه فى حياتنا الثقافية .

المسرح اصطلاحا هو مكان يجتمع فيه الجمهور لكى يشاهد ذاته الجماعية فى مرآة الفن .. المرآة التى لا تعكس فحسب بل وتنبئ بالخفى وتجسد الجوهر وتعيد صياغة المتواتر المستقر اتجاها نحو الأرقى والأصلح

من خلال قواعد جمالية وقيم متفق عليها وليس من خلال التعليق المباشر الذى يدخل فى مجال المقال والوعظ .

فاذا كان الجمال - كما يقول القديس توما الاكوينى - هو التكامل والتناسق والبهاء ، فما من شك أن أى قاعدة جديدة يثبت تناقضها مع هذا الاصل الدستورى للجمال لفاسدة وخليقة بان تهجر ، وينطبق هذا على قواعد الفن المسرحى كما ينطبق على سائر الفنون . فبغير الجمال اذن لا يكون مسرح .

على أن هذه القواعد الفنية انما تتعلق فحسب بالشكل دون المضمون ومن افلة القول أن كل تغير فى المضمون لابد يؤدى إلى تغيير فى الشكل ، ومن هنا فاننا اذا اعرضنا عن الافاضة فى الحديث عن الشكل الفنى للمسرح بهذا المقال فاننا نفعل ذلك غير منتقصين لدور الشكل بل لنصفى الحديث للمضمون الذى هو « الفكر » القائم عليه فن المسرح جميعه .

فالجمهور الذى يجتمع فى المسرح انما جاء ليختبر ذاته الجماعية : عقليته ونفسيته ، قيمه وعاداته ، تاريخه وحاضره ، نظرته الاساسية للوجود ، وهذه كلها تمثل الفكر السائد فى عصره ، وكم قلنا فان هذا الجمهور لا يطلب ذلك الاختبار من خلال دراسة علمية منهجية - والا لكان جمهورا للفلسفة - لكنه يطلبه بواسطة معادل فنى هو فن المسرح .



لقد ازدهر فن المسرح لدى الاغريق بازدهار الفلسفة وبتنوع المدارس الفكرية وبتحديد أكثر بازدهار الديمقراطية .

وما كان المسرح الاغريقى سوى المعادل الفنى للبرلمان السياسى أو ما كان يسمى حينئذ بالجمعية ، ومع إنهيار الديمقراطية اليونانية لأسباب إجتماعية وفكرية ليس هذا مجال تبيانها الديمقراطية اليونانية دخل فن المسرح اليونانى دور الاضمحلال والافول ، مع ذلك فلابد من الاشارة إلى أن الديمقراطية الحقيقية لاتمثل مجرد شكل للحكم مفرغ من ضمانات الحياة الاجتماعية المتوازنة بل هى جوهرها فكر متنام متطور حى ومبدع وهو ما افتقدت اليه الديمقراطية اليونانية .

ومن اجل غياب هذا الفهم اخفقت اللبرالية المعاصرة - كزميلتها الاغريقية فى أن تحقق بثورتها السياسية الكبرى هذه الضمانات فى ظل مجتمع يقوم على الاستغلال وحجب الحقائق الاقتصادية عن الشعب ، تلك الحقائق التى توصل اليها الاقتصاديون العظام الكلاسيكيون من أمثال جون ستيوارت مل وادم سميث وريكارود .

ولقد نجم عن اخفاق الليبرالية فى تحقيق المضمون الاجتماعى للديمقراطية أن دخل عمالقة الادب المسرحى فى صراع عنيف مع مضامين مجتمعاتهم الفكرية لانهم لم يكونوا على استعداد لان يؤزروا الظلم أو الاستغلال وبالطبع فان هذا الصراع قد ابعدهم عن دورهم

المفترض : أن يكونوا اعمدة للمجتمع ومربين لاجياله ورايات لقيمه واعلانا بهيجا عن اعياده القومية .

والنتيجة أن الجمهور الحقيقى للمسرح الغربى بات مفتقرا لامثال سوفكل واسخيلوس ويوروبيد وسنيكا وشكسبير وابسن اللذين توافقوا مع مجتمعاتهم ولو لفترة . ولقد ظنت الماركسية انها قادرة على أن تملأ هذا الفراغ فى لوحة الديمقراطية الغربية بحديثها عن الثورة الاجتماعية استهدافا للاشتراكية ، الا أن التطبيق سرعان ما احال حلمها إلى برجماتية فظة لم يهدر الهدف بسببها فحسب بل وتم بواسطتها الاجهاز على كافة الاشكال الهامشية التى سمحت للمسرحيين فى ظل الليبرالية بحق الاعتراض والرفض . ولم يكن العيب عيبا فى التطبيق فحسب بل أن الدارس الفاحص ليدرك أن فلسفته تفصل فى الأنسان ما لا يمكن فصله « مادته وروحه » لا بد وأن تكون قد ضلت الطريق ألى الصواب .

★★★

وهكذا ظلت الديمقراطية – وخلفها فن المسرح – تعانى من غياب المضمون دون أن تتوقف عن التجريب وطرق الأبواب والبحث عن أنسب الصيغ التى توفر للأنسان حقه فى الحرية وفى ذات الوقت توفر للمجتمع – ممثلا فى الدولة – حقه فى النظام .

تلك المعادلة الصعبة حاولت أن تحلها الثورات السياسية ، وأبتدعت من أجلها اليوتوبيات ، وأدلت الفلسفات . فيها بدائلها ... وكان طبيعيا أن يواكب المسرح كل هذه المحاولات فيعكسها مرة ويقودها مرة ، وتعددت المدارس المسرحية كل منها يزعم أنه أمسك بيديه طيف الحقيقة فأسست الحركة الكلاسيكية مسرحها على فكرة « الهيومانية » مؤكدة أن كل انسان فرد أن هو إلا ممثل للجنس البشرى فى مجمله ، وتطرفت فى هذا الزعيم حتى وصلت إلى تدويب كل فارق بين فرد وفرد ، وإذا ب « كورناى » و « راسين » يصوران فى مسرحياتهما أزمات الانسان « النوع » لا الإنسان المحدد فى زمان ومكان بعينهما . وهكذا قص جناح طرق من أطراف المعادلة لحساب مخالب الطرف الأخر .

ولكن ما أن هزم نابليون – ممثل الانسان الأوربى « العالمى الدلالة » – وتلا هزيمته انتصار الملكية البورجوازية فى تموز ١٨٣٠ حتى أندفعت الحركة الرومانسية مبلورة رفضها لفكرة الأنسان العام مبشرة بميلاد الفرد الحر الثائر على كل نظام ، وراحت مسرحيات فيكتور هيجو وشيللر وجوته تروج للرجل الصغير الذى يواجه بمفرده واقعا « مدنسا » هاربة به إلى عالم الخيال الفسيح . إلا أن المدرسة الوافية بزعامة أنورية دى بلزالود المدرسة الطبيعية بزعامة أميل زولا وجوستاف

فلوبير راحتا تطامنان من غرور الرومانسية بمحاولة منهما أن تعيدا إلى المعادلة توازنها عن طريق الاعتراف بالواقع وبانتهاج النهج الاصلاحى لعيوب المجتمع ومثالية وأخطائه .

لكن هاتين المدرستين - ومثلهما الرومانسية - كانتا فى واد والتفاعلات السياسية فى واد اخر ... انفجرت فى فرنسا ثورتان عام ١٨٤٨ ثم ١٨٧١ وفى ألمانيا ثورة فى ١٨٥١ ومرة أخرى أظهر الأدب المسرحى عجزه عن مواجهة هزائم الثوار فلجأ المسرحيون - وعلى رأسهم هنريك ابسن - إلى الرمز يستعيرون دلالته للتعبير عما تجيش به نفوسهم من حسرات وأحلام ضائعة ، وتلا ذلك جميعه مدارس تغرق فى الاغراب والتعمية كالدادية والسيريالة والابسورد .

أما جمهور المسرح فقد كان وما زال ضحية - لا لهذه المدارس الفنية بالطبع بل للأزمة الانسانية الشاملة التى تسحق آمال الأنسان فى حياة ثرية نظيفة يسودها العدل وتخفق فوقها الحرية وتقوم على أساس نظام للدولة مقبول لفرد .

أن توجهات جمهور المسرح العربى إلى ما يعرف بالمسرح التجارى لا يعنى أكثر من اليأس ويمثل نوعا من الانتحار العقلى ، وعلى المسرحيين الجادين لتقع مسئولية هذا اليأس وذاك الانتحار العقلى كاملة . ذلك أن لدى كتاب المسرح - المصرى بالذات - وفنانيه فرصة نادرة لاستخلاص

المعنى الدرامى لشعار : الاشتراكية والديمقراطية . فالدولة تحت هذا الشعار ترفض « دستوريا » أن يقوم حزب رأسمالى يلغى مكاسب الطبقات العاملة .. وهى ترفض أن تكون الديمقراطية مجرد صوت انتخابى بل هى تعمق مفهوم الديمقراطية بالتوجه الدستورى نحو الاشتراكية ، فاذا كانت ثمة تجاوزات والتفاف لضرب هذه التوجهات فانها تجاوزات افراد لاتجاوزات دولة .. وعلى الكتاب المسرحيين وفنانى المسرح أن يساندوا بقوة دولتهم فيما ترمى إلى تحقيقة .. فالدولة ذاتها ليست إلا مؤسسات .. يقع المسرح بينها فى موقع مرموق ، وتأثيره لاشك بالغ مداه حين يعنى قادته دورهم ويشمرون من أجل ادائه عن ساعد الجد .

عندئذ لن ينصرف الجمهور عن المسرح .. بل سيكون ازدهارا وتفتحا وسيكون للمسرح المصرى « والعربى من بعده » شرف الاسهام فى حل المعادلة الصعبة بين حرية الفرد وضرورة النظام .. بين الديمقراطية بمعناها السياسى والاجتماعى وبين الدراما بالمعنى الفنى لهذا التعبير .

وأن مسرحا يكرس قواعده الفنية ويبدع جديدا لها - شريطة ألا تناقض الأمل الدستورى للجمال - تحرى بأن يكشف عن الجوهر

الأنسانى ويبرز السمات القومية ويثير لدى الجمهور إحساسه بالعزة والفخر بما هو عليه من إيجابيات ثم هو يثير لديه أيضا مشاعر الرفض لكل ما هو سلبى فيه وهو حرى بهذا كله بأن يشكل مؤسسة ديمقراطية - بالمعنى الفكرى لهذه الكلمة - تساهم فى إدارة وحسم الصراع بين الأمة العربية وأعدائها ، ذلك الصراع الذى يتفرع إلى فرعين : أولهما الصراع بين القومية العربية الموجود الأصيل على الأرض العربية وبين الصهيونية الدخيلة ذات المزاعم غير العلمية والمستندة على قوة السلاح لا على الحجة والبرهان . وثانيهما بين العرب بالمفهوم الأوسع جغرافيا وتاريخيا - أى العرب المسلمين والمسيحيين واليهود الديانة - وبين القوى الاستعمارية العالمية القاصدة إلى تمزيق المنطقة لدويلات طائفية متعادية ومتحاربة يسهل أزدرادها من خلال « البلعوم المسلح » للدولة العنصرية المنشأة لهذا الغرض .

إن مسرحا مصريا وعربيا يعى هذه الحقائق فى مستواها الفكرى ويترجمها أدبيا وفنيا بحيث لا يتخبط بين المذاهب ولا يكررها بجهل منه لطبيعة ونتائج تلك المذاهب .. لجدير هذا المسرح بأن يستبق إليه الجمهور لا أن ينصرف عنه الجمهور .

رؤية درامية معاصرة لاعدام سقراط

يقول هيجل " إن الروح المطلق فى التاريخ إنما يجد سبيله للواقع المادى بواسطة الجماهير ، لكنه يعبر عن نفسه فى الفلسفة " .

وبالمقابل فان ماركس يرى أن الجماهير تصنع التاريخ من خلال تنامى قوى الانتاج وعجز العلاقات الاجتماعية القائمة عن مسايرة قوى الإنتاج الجديدة .

والمنهجان فى تضادهما يستخدمان الديالكتيك استخداما متعسفا بما يؤكد كل منهما – من ناحيته – على ما يسمى بالمعطى الأولى ، تدعوه المثالية بالفكرة وتسميه الماركسية : المادة .

فى حين يكشف الجدل عن نفسه ويتحد (مجازا بالطبع) فى دراما الحياة البشرية التى تجمع فى قلبها النقيضين دون أن تتصدع أو تنهار .

ولأن اعدام سقراط فى اواخر القرن الخامس قبل الميلاد كان ولا يزال كارثة عظمى فى تاريخ الفكر الإنسانى ، وفى الوقت نفسه كان ولا يزال مرشداً أعظم للاعتداد بدور الفلسفة فى صنع الحياة البشرية ، فإن فن الدراما مطالب – وبشدة – وبالقاء أضواء جديدة على هذه الكارثة كلما دخلت الفلسفة عصرا جديداً أو أوشكت .

فكيف يمكن للعقل الدرامى أن يرى كارثة الاعدام تلك فى عصر افلاس الفلسفات المثالية من جانب ، وأزمة الفلسفة الماركسية من جانب آخر ؟

يقول قائل : وماذا بعد أن يرى العقل الدرامى رؤيته الجديدة لهذه الكارثة ؟ وربما أضاف كاتب مسرحى ناشئ لهذا السؤال سؤالا علمياً على هذا النحو : وما هى النتيجة " العلمية " التى قد يستخلصها الناس من رؤية ترى ؟

هنا نعود الى فكرتنا التى بدأنا بها الحديث لنقول إن الفلسفة المثالية دعوى Sythesis استدعت اليها الماركسية (كفلسفة متطورة بالمادية القديمة) ، مادية طاليس وانكسمندرس بل وبمادية القرن الثامن عشر عند هولباخ) وبهذا أصبحت الماركسية نقيضاً للدعوى Antitesis وبمقتضى قانون نفى النفى فإن مركبا Sythesis لابد منشئ لفلسفة جديدة تنبنى على انجازات العلم وتتبنى أهداف الجماهيرية الشعبية فى آن ، تحقق الغذائية دون أن تنعزل عن مادة الحياة ،ومادام العصر القادم هو عصر الفلسفة الجديدة فإن العقل الدرامى مطالب بأن يتفهمها جيداً مبشراً بها وناسجاً خيوطها فى تضاعف أعماله المبدعة ، فإن لم يفعل حق عليه القول ، وتخلى عن مركز القيادة الى ذيلية مهينة مآلة بها إلى متاحف التاريخ ومزابل السخف والهراء .

توضح الاستدلالات التاريخية أن أسلاف الإغريق خلال القرون من الثامن حتى السادس قبل الميلاد ، قد تمكنوا من إجبار الارستقراطيات الوراثية (حفنة الملوك الاسطوريين أجاممنون ومنيلاوس وأولبس عن التنازل عن سلطاتهم المطلقة الى مجالس شعبية منتخبة من المواطنين الأحرار ، وكان صولون قد أجرى اصلاحات راديكاتية فى القانونين الجنائى والمدنى مما سمح بإنشاد محاكم شعبية يتولى فيها العامة مناصب القضاء .

وهى خطوة يمكن أن نطلق عليها بلغة الدراما اسم التمهيد أو التحضير Foreshadowing وفى ذات الوقت ساعد نظام الانتاج الرعوى ونظام الزراعة على مياه الأمطار على ابراز النزعة الفردية لدى الأغريق القديم حيث راح يوقن يوما بعد يوم أن " لا سيد له إلا الطبيعة " بل ولقد راح يثبت بالعمل الدؤوب أن الطبيعة نفسها قمينة بأن تخضع لرغائبه ومتطلبات حياته ، فإذا بالفرد قد طالت قمته فى مرآة ذاته حتى تصور أنه صار شبيها بالآلة ، الأمر الذى انعكس على الحياة الهامة فى صورة ضعف متزايد للأداة الحكومية من ناحية ، وميل شديد للاستقلال الانعزالى بالمدينة الواحدة عن غيرها من المدن الشقيقة من ناحية أخرى.

وهكذا اصبحت الديمقراطية المباشرة فى أثينا عائقاً يحول دون التوجه الى الوحدة القومية بين أبناء الأمة الواحدة ، وعلى ذلك فقد انفجر الصراع السياسى بين أصحاب الثروات من المزارعين الكبار والتجار وبين النبلاء القدامى من أصحاب الامتيازات العسكرية ، وبين هؤلاء جميعاً مجتمعين أو متفرقين وبين الأحرار الفقراء .. بحيث أدى

هذا الصراع المزدوج الى ادخال عنصر الفلسفة مكوناً أصيلا فى جسم الحياة العامة .

وهكذا رأينا طاليس أول الفلاسفة الماديين يعبر عن فرحة الجموع بالنصر على الطاغية " أقلنتسيس " عام ٦٠٠ ق . م بحديثه - نعنى طاليس - عن فاعلية المادة وأصالتها وقدرتها على إحداث التغيير .

ورأينا أنكسمندرس مروجا للأبيرون (سيدعوه أرسطو فيما بعد بالهيولى) قائلا عنه أنه أصل الأشياء منه تجئ واليه تذهب ، فلا موت ولا فناء وبالتالى فلا خوف على هؤلاء الذين يقفون على الأرض وليست لهم رؤوس فى السماء ... إذ لا سماء ولا آلهة ثمة ؟

وكذلك فعل انكسمانس بقضائه على الخرافات جميعاً فى فلسفته .

لقد حسب الاغريق بتأثير فلاسفتهم الآيونيين هؤلاء ، أنهم قادرون على تحقيق النصر على الغزاة الفرس (كل إغريقى على حدة) دون اهتمام بمبدأ الوحدة القومية فكان هذا الظن هو الخطأ التراجيدى لشعب عظيم Hamrtia فما كانت الا جولة حتى باءوا بهزيمة ماحقة ، تلتها نكسة فلسفية حادة تمثلت فى ظهور الميتافيزيقا كنزعة تعزية وراء المحسوس والملموس .

فرأى فيثاغورس أن الطبيعة مجرد علاقات رياضية ، وأن الكون جحيم ونار لا سبيل للخلاص منه إلا بانتظار انطفائه ذاتيا حين تكتمل الدورة الكبرى ، وهكذا يأتى الخلاص دون تجشم عناء التغيير بواسطة الإرادة الإنسانية .

وأما المدرسة الأيلية فقد رأت أن المســألة برمتها تحـــتاج إلى علم " إلهى " يسمو على كل ما هو محسوس فان وقال بارامنيس بثبات الوجود وسكونه فى وحدة لا تنقسم وراح تلميذه زينون الايلى يثبت بحججه الأربع الشهيرة أن الحركة وهم (فإذا كان أخيل لا يستطيع أن يسبق السلحفاة فأولى بنا ان نطلق الوهم الذى يصور لنا قدرتنا على اللحاق بالفرس الغزاة) ،ولأن هذه هى الحقيقة الفلسفية – عند زينون – فأى داع للحزن والأسى ، وإذا كان حزن وأسى فليكن قبول واستسلام.

وتصل الدراما إلى أزمتها الرئيسية Crisis بنشوب الحرب بين أثينا وأسبرطة عام ٤٣١ ق . م ليذوق البطل سقراط طعم الهزيمة المر مع مدينته الديمقراطية ومن ثم يعمد الفيلسوف إلى نقد النظام العام لمدينته موجها سهامه الفتاكة لقومه المشغولين بقضايا السياسة والحكم والقضاء فى الداخل عن الأخطار الرهيبة القادمة اليهم من خارجهم .

قتل سقراط اذن أنما يمثل ذروة الدراما Climax حيث أنفجر الصراع بينه وبين السفسطائيين الذين أرادوا تشعيب الفلسفة (أى جعلها شعبية) ليعلن سقراط أن الناس بغير تنظيم قائم على فكر واضح مجرد غوغاء لا حق لهم فى إدارة أمورهم العامة بل جهاز الدولة الذى يحتاج إلى تخصص ودراية وتعليم مسبق ... وهكذا يقدم سقراط للمحاكمة الشعبية .

فمن الذى سيحاكم الرجل ؟ أنهم هؤلاء الغوغاء انفسهم .. وبالطبع ستلصق به تهمة الالحاد والكفر (التهمة الجاهزة المعدة لكل مفكر عبر العصور) ويضاف اليها تهمة اثار البلبلة حتى ليعد سقراط هو المسئول عن الهزيمة !! بما آثاره من أفكار بين الناس " أدت الى الفوضى الفكرية وأشاعت روحا انهزامية لدى الجنود " وهكذا يصدر التحكم بإعدام الفيلسوف .

منذ هذه اللحظة يبدأ الفعل الهابط Falling action وحتى نهاية المسرحية التى نرى فيها سقراط يتجرع السم بعد أن رفض الهرب ليؤكد أفكاره بانصياعه لحكم القانون (حتى وأن لم يكن راضياً عنه فسيظل والى أن يتغير – قانوناً واجب الاحترام) وليؤكد ما قالته عنه عرافة دلفى ... أن سقراط أحكم البشر لأنه – كما يقول – أعلم الناس بجهله ، فى حين يجهل الكثيرون أنهم جهلاء ، لقد أراد سقراط الماكر أن يهزم الإنسان العادى فى فكرته عن نفسه .. سيقول الرجل العادى " إذا كان سقراط الفيلسوف الكبير جاهلا فماذا أكون أنا ؟؟ وماذا أمامى غير أن أذهب لأموت ؟

ولكن لما كانت الحياة أقوى من الفكر لأنها تحتويه ، فلقد قرر الإنسان العادى أن يموت سقراط لتخلو الساحة امام الغباء والسطحية ، فلا يرى

الغوغاء صورتهم فى مرآة نقيضهم : المفكر الحكيم .

بيد أن النصر النهائى لم يتحقق للغباء والسطحية ، إذ ما ثبت أن الوحدة الخاطفة التى تمت على يدى فيليب والاسكندر قد تحللت وعاد الإغريق الى التشرذم ليصيروا لقمة سائغة فى فم روما الأقل تحضرا ، وليتألق من جديد نجم سقراط الممثل الحقيقى للديالكتيك الذى يجمع بين الدعوى : الديمقراطية ونقيضها : فكر الصفوة ، فى مركب واحد (لا يعترف بمعطى أولى وآخر ثانوى) ألا وهو النظام القومى الديمقراطى أو إن شئت فقل النظام الديمقراطى القومى .

وتلك هى الدراما فى أرقى غرض لها وذلك هو درس التاريخ للحاضر المعيش موجها إلى امتنا العربية فى صراعها ضد أعدائها من أجل الديمقراطية والوحدة القومية .

سيد درويش

التاريخ

والوطن

والعبقرية

في ذكراه المئوية يسلط الكاتب الأضواء على حياة سيد درويش وارتباطها الوثيق بتاريخ وطنه في مرحلة جديدة من مراحل النهضة ، حين كانت " الثورة " ترادف الوطن .

الميلاد لحظة ابتهاج كوني وصيحة منتشية بين أصابع الوجود . كذا إفراخ طائر أو تفتح زهرة ، أو إشراق شمس أو .. ميلاد طفل ، فما بالك بميلاد عبقري يأتي إلى هذا العالم ليجعله أحكم أو أعظم أو أجمل مما كان ، إنه حدث حري بأن تفرد له الصفحات بالدرس بل وتؤلف من أجله الكتب وتصنيف الأسفار فتنفتح بنتائجها العقول وتطمئن لأغراضها النبيلة القلوب .

فأما ونحن نحاول درس حياة هذا العبقري سيد درويش فلقد وضعنا في مخطوطنا العقلي أن دراسة كهذه لا جدوى ستذكر من وراءها إن لم

تستهدف سامياً من الأغراض ، وإن لم تدع إلى تأسيس جماعة من الأفعال الواعية المسئولة .. لأنها إن لم تفعل وإن لم تستهدف وإن لم تدع لكانت قمينة بأن ينفض عنها السامر بعد أن حسبها ظمآنه ماء وهى محض سراب .



سيد رويش

هدفنا من تكريس هذه الصفحات الدارسة لحياة وعصر ووعى فنان الشعب سيد درويش ، إنما هو شحذ وصقل الأدوات المعرفية اللازمة لإعادة إنتاجه ولا نعنى بهذه العبارة السابقة : إعادة الاستمتاع إلى انتاجه الفنى فهذا شئ موجود بالفعل ولا قيمة لإيجاد ما هو كائن بل إننا نعنى بالعبارة استحداث سيد درويش نفسه وإعادة إنتاجه بأن تلده هذه الأمة ميلاداً إنطولوجيا جديداً بعد موت فيزيقى له عام ١٩٢٢ .

ذلك أننا لن نخلد سيد درويش بمجرد الاعتراف له بالفضل ، ولا حتى بمجرد ترديد أغانيه وألحانه ، ولا حتى بإقامة الندوات والمؤتمرات لدراسة لإبداعه ، فالعباقرة لا يخلدون لكونهم شهباً سطعت فأنارت ثم اختفت تاركة خلفها التذكارات المشعشعة بالحنين المرائى إنهم يخلدون فحسب إذا قامت أممهم بشق الأرض وتنقية التربة من الديدان والحشرات الفتاكة متعهدة هذه التربة بالرى والسقاء حتى تثمر الثمرة المباركة : عبقرية جديدة تحيى وتخلد صورتها الأولى ، وهل كان خلود كوبرنيكوس وجاليليو إلا لأن أقوامهم أنجبوهم من جديد فى صورة نيوتن وأنيشتين ؟ وهل كان الناس ليحتفلون بإبداعات عمالقة المسرح

الإغريقى اسخيلوس وسوفكليس ويوريبيدوس إلا بتحديد أهدافهم وتطويرها على أيدى شكسبير وإبسن وموليير وتشيكوف ؟

لأسباب براجماتيه (بالمعنى الجيد لهذه الكلمة) سنحاول أن ندرس حياة وعصر ووعى سيد درويش ، إيمانا منا بأن الوطن الذى أنجب الرجل والتاريخ العريق الذى علمه خليقان بأن يعيدا الكرة ، وإنما علينا نحن أولاً أن نفهم وأن نتعمق الفهم ، وأن نعمل ونخلص العمل لنساعد بفهمنا وعملنا الوطن والتاريخ أن ينجزا المطلب والمهمة .

★★★★

لن نقف طويلا أمام تفاصيل يعرفها القاصى والدانى فى حياة الرجل إلا بمقدار ما يفيد خطتنا ويساعد على بلوغ غايتنا من أجل ذلك فإن اهتمامنا بمولد سيد درويش (الإنسان) إنما هو الاهتمام بالتاريخ واهتمامنا بسيد درويش (المواطن) إنما هو اهتمام بالجغرافيا وبحثنا عن سيد درويش إنما هو بحث فى طبيعة هاتين الدائرتين اللتين فى تماسهما وتلاقيهما ، فى حركتهما وتمحورهما إنما يمثلان نسيج

فى الزمانكية (أعنى الزمان والمكان متصلين – (space -Time)
الذى هو الاطار الخارجى أو قل هو مسرح الكون والحياة حين تدق دقاته
الثلاث إعلانا وإيذاناً بمولد عبقرى يمهد بدوره لسر الروح أن يتجلى أما
مولده عام ١٨٩٢ والتفاصيل الناشئة عن هذا الميلاد المتعلقة بأبيه النجار
الفقير الأمى – ذلك المصرى السكندرى المجاهد ليرتقى ولو من خلال ولد
من أولاده ، والتفاصيل الخاصة بمدينة عريقة هى الإسكندرية وبحى
بالذات من أحيائها هو كوم الدكة ذلك الحى الشعبى الذى تفوح من
جنباته رائحة الملوخية بثومها وكمونها وتتعالى منه أصوات شجار
الجارات وتلمع بين نوافذه عيون الحسان وتدب على إسفلته أو قرميده
أقدام الشبان " الجدعان " وتعلو بمآذنه تكبيرات الله تدعو الناس إلى
الصلاة كل هذه التفاصيل الجديرة بالالتفات وبالاهتمام إنما نتركها
للروح أن تحسها وأن تتمثلها ونحن نبحث فى الأطر العامة للتاريخ
وللوطن وللمجتمع .

ولنبدأ الآن بالدائرة الأولى الزمان ، التاريخ .

ليس عام ١٨٩٢ هو البداية ، فالكون لم يبدأ بالنسبة لسيد
درويش فى هذا العام ، ولا يمكن لأحد أن يدرس

حياة إنسان ما بعزله عن أبائه وأجداده ، وإنما كل إنسان تاريخ وماض ممتد فى الزمان وربما امتد هذا الماضى إلى مولد ذرة الكربون الأولى من حقل كهراطسى جاء من أين ؟ علمه عند ربى فى كتاب لا يضل ولا ينسى .

فماذا عن التاريخ البشرى (إذا أردنا أن يتواضع بحثنا فلا نتجاوز به قدراتنا وامكاناتنا الحسيرة) التاريخ البشرى الذى هو شئ أعمق كثيراً من مجرد التأريخ للأحداث دون نفاذ إلى جوهرها ؟ ماذا عن التاريخ الذى هو مغزى الدراما للوجود البشرى والذى هو بغير معرفته وفض سره لا أمل لنا البتة فى إدراك حكمة أو بلوغ غاية .

لقد كان الناس يحسبون أن أحداث الحياة تمضى خبط عشواء حتى أثبت عبد الرحمن بن خلدون أن للأحداث منطقا وأنها تتبع قوانين تحكم حركة المجتمعات ما بين نشوء وازدهار فتجمد وأفول . بعد ابن خلدون وضعت الفلسفة الكلاسيكية الألمانية post kantian (أى فلاسفة ما بعد " كانت " وهم شلنج وفشتة وهيجل وهردر) وضعت نظريتها فى الوحدة العضوية للتاريخ مكملة بذلك البناء النظرى الذى أساسه ابن خلدون وهكذا استقر الوعى بأن التاريخ كائن حى له غاية يسعى إليها

مستعملاً فى ذلك حركة البشر ونشاطهم .

ولكن السؤال الأهم إنما يتعلق بالبحث فى مدى استقلالية التاريخ عن وعى البشر وإرادتهم .. السؤال الأهم يطرح نفسه على ذلك النحو .

ما قيمة أن يعلم الناس أن التاريخ كائن حى يتدفق فى أنسقة بنائية مسبقة ؟

لقد اقترحت الماركسية (وهى نوع من الفلسفة يسلم بحتمية التاريخ) أن يتم استخدام طبقة البروليتاريا لتحقيق غاية التاريخ المحتومة ألا وهى بلوغ مجتمع المشاعية الأرقى وبذلك تنغلق الدائرة عند نفس نقطة البداية (المشاعية البدائية) ولكن على مستوى أرقى والماركسية فى ذلك تعتمد على منهج الديالكتيك الهيجلى وإن طبقته على مادة الكون ومادة التاريخ البشرى لا على جوهرهما وأفكارهما وحاولت الوجودية أن تمنح الماركسية بعدها الإنسانى بالتركيز على قيمة الفرد وحريته إلا أن إخفاق المشروع الاشتراكى – فى عصرنا هذا – دفع إلى صدارة الجبهة الفلسفية بصيغة لا فلسفية اسمها البنيوية ، وخلاصتها أن أى تأمل موضوعى للمشروعات الحضارية الكبرى ليؤكد إخفاق الإنسان

أن يكون سيد مصيره وولى أمر نفسه . لقد أعلنت البنيوية موت الإنسان فى القرن العشرين بعد أن أعلن القرن التاسع عشر موت الإله (كموضوع للمعرفة) بنظر الفلسفة الغربية .

ذلك أن أثينا القديمة - مثال الديمقراطية الكاملة - لم تنجح فى تحقيق هدفها الذى هو مجتمع الحرية الفردية - أن تضحى بمبدأ النظام القوة (ذلك الذى عملت به اسبرطة غريمتها) فكانت هزيمة أثينا العسكرية عام ٤٣١ ق . م إيذانا بتراجع قيمة الفرد وبروز قيمة النظام العام .

كذلك أخفقت روما الإمبراطورية فى تحقيق السلام العالمى Pix Romano رغم إبداعها لفكرة القانون ، لأنها لم تستطيع أن تطبق القاعدة القانون (وهلى بطبيعتها عامة ومجردة) على جميع السكان نتيجة قيامها على أساس النظام العبودى وعلى هيمنة العسكرتاريا .

وعجزت بعدها كل الأنظمة السياسية شرقية وغربية ، وسيطة ومعاصرة فى تحقيق حلم المساواة بين البشر حلم الأنبياء والمفكرين العظماء ، فمن ناحية تقنعت الوثنية بأقنعة جديدة تتمثل فى عبادة

النصـوص بدلا من الأوثان ، وبذلك أعادت الناس إلى الغفلة عن جوهر التوحيد الذى هو الصيغة العليا لنفى ألوهية البشر والتى تعنى المساواة (سمـها الديمقراطية فالمعنى واحد) المساواة أمام الله بين الأفراد وبين الأمم ومن ناحية أخرى تسللت الهمجية القديمة إلى الحـامض النووى لخلية الدولة الوسطى والحديثة تبرر لها الهيمنة باحتيـاجات المجال الحيوى حماية لمصالح فى الخارج وتبرر لها السيادة المتعالية trans-cendent sovereintal بضرورات النظام فى الداخل ، هكذا كانت الفتـوحـات العـربيـة رداً على تهـديدات فـارس وبيـزنطة وهكذا جـاءت الحمـلات الصليبيـة رداً على القوة العـربية فى القرون الوسطى إلى أن جاء عصر الاستعمار الغربى Pax Britainnica أولاً ثـم Pax Amirecana ثانياً وفى جميع هذه الأنظمة لم يعرف الفرد ولم يذق طعم الحرية الحقيقية .

ليكن التاريخ كائنا حيا لا يضـرب فى الزمـان كـالأعمى وليكن أنه ليس مجرد مطية ذلول للإنسان فلقد بدأ فيزيقيا قبله وقد لا ينتهى ميتافيزيقيا بعده ليكن أنه منبع أنسقة صممت بعناية فائقة بحيث لا يراد لأمة أن تنفرد طوال الوقت بمركز القيادة ولا يرتضى لمشعل الحضارة أن يبقى

فى يد واحدة أبد الدهر ، بل هى الأيام يداولها الله بين الناس ، فهل يعنى هذا انتفاء مسئولية الفرد إزاء التاريخ ؟ وهل يعنى هذا أن العبقرية - فى ظل فهمنا لهذه الدائرة الأولى - قدر قد تدرك فرداً دون آخر ، وقد تظهر فى جيل دون غيره ، أو تحتازها أمة غير أخرى دون تدخل متعمد من البشر ؟

فى ملتى واعتقادى أن العبقرية نتاج علاقة جدلية بين الإنسان وظروف موضوعية لا يد له فى تشكيلها قبل وجوده ولكنه مسئول عن التفاعل معها وجوداً أو سلباً . هب نفسك موجوداً فى أمة معزولة عن مجريات التطور الحضارى أو موجوداً فى وطن يمر بمرحلة تاريخية هابطة لا صاعدة فهل تراك مطالباً بأن تكون عبقريا ؟ .

للعبقرية شروط لست مسئولا عن غيابها ومن ثم فلا يؤلنك كونك غير عبقرى .. مسئوليتك هنا تنحصر فى دورك المختار تمهيداً لها ، وليس العبقرى القادم أو الذى هناك بالأفضل منك أمام الله ، إنما أنت وهو سواء أنت مهدت له الطريق بوجودك فى الزمان أو بغيابك عن المكان

وتفاعل هو مع ظرفه الملائم فصار كذلك.لم يكن أجدادنا من بناة الأهرام ولا آباؤنا العرب ممن رفعوا كلمة التوحيد واحتضنوا الحضارة الهيلينية وطوروا ملكاتهم وقادوا الأمم على درب الرقى فى العلوم وفى الفلسفة وما كان هؤلاء وأولئك مجرد وسائل لظهور سيد درويش كعبقرية موسيقية ، ولا كان أبوه النجار وأهله الفقراء ومواطنوه الرازحون تحت نير الاحتلال مجرد وسائط لظهوره كل فرد من هؤلاء وأولئك إنما كان غاية فى ذاته بجانب كونه وسيلة لغيره على أننا نتناول وجودهم هنا لاباعتبارهم أفراداً (مع أنهم يستحقون ذلك بالتأكيد وإلا فلم خلق الأدب القصصى والمسرحى وخلق الشعر ؟!) وإنما لدواعى البحث نرصد تأثيرهم فى شخصية سيد درويش من الجانب الموضوعى لهذا التأثير. الجانب الذى يصورهم جزءاً من البنية التاريخية ووجها من وجوه الظرف الموضوعى .

تاريخ سيد درويش إذن لا يبدأ بمولده الشخصى بل هو يبدأ بفجر التاريخ ، وليست مصادفة أن يغنى الرجل معتزاً بنفسه وبتاريخه قائلاً "جدودى شيدوا المجد العريق " ويغنى الكون وهما لسه موجودين " أجل إن لسيد درويش تاريخاً عريقاً وإسهاماً هو أن يختزله فى عاطفة دافقة تمنحه القدرة على بناء الجملة الموسيقية الشامخة شموخ الأهرام

المنسابة فى تدفق ملتاع كانسياب مياه النيل وهى تغسل جراح الملايين من الفقراء وتروى ظمأهم للحرية والعدل .

وإذا كان هذا هو البناء التاريخى الذى وجد العبقرى نفسه مولوداً تحت سقفه ، فإن الأرض التى تنشأ عليها (الجغرافيا) إنما تمثل حجر الزاوية فى ذلك الذى سميناه الظرف الموضوعى .. عبقرية المكان الذى صنعته الطبيعة بوضعها مصر فى العالم موضع القلب من الجسد وبشقها النهر على صدرها ليجذب الى ضفتيه الناس ، وما أدراك ما يعنيه جذب الناس إلى بقعة محدودة من الأرض إنه يعنى أن انتماء الفرد إلى المكان وإلى الرهط حقيقة لا تقبل الجدل وإنه ليعنى أيضاً أن الحضارة التى هى ضد البداوة والتوحش ليست خياراً يقبل الفرد به أو لا يقبل ، الحضارة فى مثل هذا الواقع الجغرافى شرط حياة لا شرط نمط من أنماطها . يستطيع البدوى أو الأمريكى ، الاسترالى أو حتى اليونانى أن يحيا متفرداً راعياً الكلأ وحده . أو زارعاً على مياه الأمطار بعيداً عن غيره أو مبحراً وراء الصيد إن كان ساحلى الإقامة لكن فلاح مصر لا يمكن إلا أن يروى ويصرف ويجنى ويحصد إلا مع الجماعة فالكل مستخدم لنهر وحيد والكل مقيم فى شريط ضيق من الأرض

الخضراء ، ميت لا محالة إن هو ابتعد إلى الصحراء الجدباء .

على أن الوطن الذى له هذا التميز الجغرافى خليق بطمع الطامعين، معرض لخطر غزو الغزاة ، هكذا تناوش المحتلون الوطن القديم والحديث هكسوس وفرس ويونان ورومان ، فرنسيون وإنجليز وما تخلص مصر لأهلها إلا قليلاً .

تضافرت إذن دائرتا التاريخ والجغرافيا تضافراً هو مزيج من الهزيمة ورفض الهزيمة من الاحتلال ومن الثورة فعرفت تلك المرحلة التى شهدت حياة سيد درويش ، غطرسة جيش الاحتلال البريطانى واستخذاء سادة البلاد وارتمائهم فى أحضان الغاصب .. لكن البلاد سرعان ما تنجب زعماءها الوطنيين ، مصطفى كامل ومحمد فريد وسعد زغلول لتنصهر وراءهم الأمة فى بوتقة واحدة من الثورة الشعبية التى تقوم لها الدنيا وتتعلم منها الشعوب .

هذا على الصعيد السياسى ، أما على صعيد الفكر فقد قيد الله لهذه الأمة من يجدد دينها تصديقا لقول رسول الله " إن الله يبعث لهذه الأمة على رأس كل مائة سنة من يجدد لها دينها " (رواه أبو داود)

(سننه) ذلك هو الاستاذ الإمام محمد عبده الذى راح يدفع فى عروق الفكر الدينى بالدماء الحارة الشابة تذكر المرء بما كان عليه الفكر الإسلامى فى عصور المعتزلة والأشاعرة .

لقد أدرك الامام المستنير أن ابتعاث التراث لا يكون بترديد مقولاته وإنما باستلهام مناهجه العقلية دون مادته الحياتية ، وأدرك الإمام أن الفكر الإسلامى المعاصر لن يفيده بشئ أن يطرح على نفسه قضايا القرن الثانى الهجرى مثل قضية الوعد والوعيد والمنزلة بين المنزلتين ولن يسأل عن مرتكب الكبيرة أهو كافر أم فاسق ، تلك قضايا ارتبطت بقتال المسلمين بعضهم بعضا فى زمان الفتنة الكبرى لكن ، الأدوات المعرفية التى استخدمها المعتزلة والأشاعرة مازالت صالحة للاستخدام شرط تطويرها بما استحدث من وسائل البحث العلمى ، فالمنطق الأرسطى الذى خصب الفكر الدينى عند العرب أنجب علم الكلام الذى ساق بدوره إلى بناء علم الفقه على أسس عقلية بحته ، وأدى ذلك النشاط العقلى الهائل إلى اكتشاف منهج الاستقراء ليصبح العرب المسلمون قادة العلم التجريبى لقرنين من الزمان .

أدرك الاستاذ الأمام أن هذه الأدوات المعرفية قد صدأت لدينا بفضل

عدم الاستخدام بينما تناولها الغرب بالصقل والتحسين حتى صارت على يديه منهاجاً لديالكتيك وفلسفات علمية وعملية فأراد الإمام أن ينظف عن أدواتنا الغبار وأن يجلو الصدأ لينتج فكراً وديناً هو وسط بين النقل وبين العقل وهو وصل بين الثابت وبين المتغير ثم هو بعد ذلك طريق جدلى بين الأصالة والمعاصرة هكذا راح الإمام يدلى بدلو الفتوى فى قضايا معاصرة مثل تدخل الدولة فى الاقتصاد ، مثل حق العمال فى الاضراب ومثل ضرورة العدالة فى توزيع الثروة القومية والوقوف بوجه احتكار رأس المال والموقف من الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج ومعارضة الاستبداد بالسلطة السياسية والدعوة إلى الإصلاح الدستورى وإصلاح التعليم والاهتمام بالتربية الحديثة للنشء .. ويكفى لكى ندرك أبعاد هذه الثورة فى ميدان الفكر الدينى أن ننظر إلى هذا الفكر فيما قبل الإمام ماذا كان يتناول ؟ لاشئ من هذا بالإطلاق . مجرد البحث فى مفسدات الصوم وشرائط الوضوء والتنسك والتصوف وتبرير كرامات الأولياء بمبررات غير عقلية تضفى على عقول العامة غموضاً فوق غموض وتعزل الدين عن تيار الحياة المتدفق أبداً .

هل كان لفكر الإمام محمد عبده بل قل لثورته الفكرية ألا تترك أثرها

على عقل جبار أصولى ومجدد فى آن كعقل العقاد ؟ وهل كان ممكنا ألا تبرز هذه الثورة الفكرية حداثياً شاباً هو طه حسين تعلم على يدى الإمام أصول منهجه الجديد الذى استخدمه فى دراسته عن " فتوح الشام للواقدى " وذلك المنهج الذى سيطوره العميد فيما بعد حين يدرس منهج الشك الديكارتى فى أوروبا ولكى يطبقه فى كتابه الأخطر " الشعر الجاهلى " .

وهل كان لهذين العملاقين ألا يؤثراً فى موهبة شعرية فذة هى أحمد شوقى .

وفى موهبة نثرية هائلة هى توفيق الحكيم فيدخل أولهما المسرح الشعرى فى أدبنا لأول مرة ، ويؤلف الثانى الدراما المصرية غير مسبوق فى هذا الأدب ؟ !

فى ظل هذا المناخ الثقافى المتوثب للفكر الجديد وللفن الحديث نشأ عبقرى الموسيقى سيد درويش متشرباً هذه الثقافة ولو بطريق غير مباشر وكيف لا والفن توأم الأدب والإثنان ربيبا الفكر وربيبا الإزدهار العقلى .

أما عن الدائرة الأضيق فى هذا النسق الثقافى الثورى .. دائرة الفن الغنائى واللحنى فلقد كان هذا النسق غير معزول عما حوله من مظاهر

التوهج الفنى والفكرى .. عرف فى المسرح الغنائى قبل عقود ثلاثة من مولد سيد درويش ، أمر الخديوى إسماعيل - صاحب القرار الثانى بعد جده محمد على - بتحديث مصر فأنشأ ضمن ما أنشأ ، تقليداً لأوروبا ، مبنى الأوبرا ولكن لتقدم فن الغرب ، ومع تواتر التمثيل الغنائى الذى بدأ بأوبرا عايدة بلغ المسرح الغنائى بما هو عليه من تقليد للغرب غايته عند الشيخ سلامة حجازى ، وكان لهذا العظيم فضل على فن الغناء ذاته ، ذلك أن النخب المصرية بدأت تألف نماذج من الغناء جد مختلفة عن النمط التركى الغارق فى المواويل والآهات والكلمات المبتذلة المعادة المكررة وألفت الأذن المصرية أو كادت أنماطا أخرى تشبه الهارمونية والبولوفينيه والكونترباس ، ومع ذلك فلقد ظل الشيخ سلامة حجازى يغنى على طريقة معاصريه الأوبراليين الإيطاليين من أمثال جاك رومانو .

أما الخط الآخر ، التطور التقليدى الأصيل فكان من نصيب عبده الحامولى صاحب النابضة بالحياة المقتربة من روح الشعب .

بيد أن هذا كله إنما كان إرهاصاً وبشيراً بمولد العبقرى ، وذلك الذى اجتمع فيه تاريخ أمته وعبقرية مكانه وانتفاضة مرحلته ومناخ ثقافة عصره .. العبقرى الذى سوف يتفاعل بموهبته وبسر الروح الأهرامى

الكامن فيه مع هذا الظرف الموضوعى المواتى ليكون نتاج التفاعل هذا ألحانا لا تزال القلوب ترعاها ولا تزال الأرواح تهفو إليها ولا تزال الشفاه ترددها فى كل مكان .

يمكن تعريف العبقرية بأنها ذلك الفعل الذى بفضله يبدو التاريخ وكأنه يبدأ للتو ، سيد درويش إذن عبقرى لا مشاحة ، لأن الغناء به صار مختلفاً تماماً ، طويت صفحة ونشرت أخرى .

قبل الشيخ سيد درويش لم يكن الغناء ليخرج من " أقعد على حجرى " وشخلعنى " أو " حبيبى قاعد فى المشربية ودراعه متختخ زى اللية" وبعدها ومع الشيخ سيد راح الشعب يتغنى بالعواطف النبيلة " زورونى كل سنة مرة حرام تنسونى بالمرة " ويتغنى بدفء المشاعر العائلية " "الحلوة دى قامت تعجن فى الفجرية والديك بيدن كوكو كوكو يا صنايعية" ويعيش زخم المشاعر الوطنية المتفجرة المتوثبة للنهوض :" قوم يامصرى مصر دائما بتناديك . خد بنصرى نصرى دين واجب عليك " و « بلادى بلادى لك حبى وفؤادى » .

★★★★

فإذا كان لنا أن نطمئن إلى أن التاريخ الإنسانى - وهو فصل من فصول

كتاب الكون – ما كان لينشأ أو أن يتطور بغير تدبير من عقل كلى واع (الحقيقة التى لم ينكرها حتى إنجلز فى كتابه ديالكتيك الطبيعة) وفى نفس الوقت إذا كان علينا أن نسلم مع كوبر نيكوس بأن الأرض ليست مركز الكون الفسيح بل مجرد ذرة على رماله ، وأن نسلم مع داروين بأن النوع الإنسانى مجرد حلقة من حلقات التطور فى عالم الأحياء سبقته كائنات وقد تخلفه على العرش كائنات أخرى (وهو ما يلمح إليه القرآن الكريم بإشارات ربانية غاية فى اللطف) وإذا كان علينا أن نسلم مع نظريات علم النفس الفرويدى الآدلرى اليونجى بأن العقل الواعى فى الإنسان إن هو إلا قشرة سطحية فى تكوين شديد التعقيد تمتد جذوره إلى الأسلاف البدائيين وربما إلى الأسلاف الأقدم فى مملكتى الحياة والنبات ، وقد نزيد بقولنا وربما إلى الطبيعة الجامدة مادة الأرض والشمس .. أليس الكربون هو الجد الأول لكل الكائنات ؟ وإذ كان العلم بهذا كله يطالب المرء بأن يطامن من غروره (ولا تمش فى الأرض مرحا إنك لن تخرق الأرض ولن تبلغ الجبال طولا) مما يؤدى بنا إلى القول بأن الإنسان لم يكن – مثلما ترصد البنيوية – الحاكم المطلق لهذا الكون ولا حتى حاكم نفسه .

فإننا مع كل هذه التسليمات راغبون وبشدة فى انتزاع ما نعتقد أنه حقنا " ألا نعامل كالدودة " أجل أن منا من يسفل حتى لتكون الدودة خيراً منه فهى لا تقتل أختها الدودة استعلاء وطلباً لمجد ، ولا تسرق بنى جنسها لتقيم القصور تستعبد العبيد والجوارى ولكن منا أيضاً من يرتفع فوق مقام الملائكة حتى لتسجد له الملائكة إنهم الأنبياء والصديقون والشهداء على الحق . و لنصنف إلى مقامهم الرفيع الفنان الصادق الباحث عن الجمال الحق فى إيقاعات الصمت والصوت ، الظل واللون فالفنان الصادق سميع بصير بكل ما تحمله هاتان الصفتان من معان.

وكما رتب التاريخ ورتبت الجغرافيا هذا الوطن لدور ثورى فى العالم استطاع العباقرة الأفراد أن يقوموا بدورهم الحر تفاعلاً مع هاتين الدائرتين فوحد " مينا " البلاد وإلى الأبد ، وبنى خوفو هرما لا يزال يشير بإصبع خفية للناس أن يتقدموا لفض سره الذى هو رمز لألغاز الكون ، وقام أخناتون يبذر بذرة التوحيد فى تربة مصر حتى تستعد لاستقبال الوحدانية الحقة النازلة بوحى السماء وأرسى راهب كنيسة الإسكندرية العظيم إثناسيوس دعائم مبدأ الدولة المدنية برفعه الدين عن منازعات السياسة ، رفعاً يجمع للدين قوة الإرشاد الروحى ومبادئ

الدستور العلوى الثابت وتطرح منه مهاترات المتغير الدنيوى ، ولقد عصم هذا المبدأ الرفيع " دع ما لقيصر لقيصر وما لله لله " عصم أقباط مصر من استقطاب الغرب المسيحى لهم عونا على مواطنيهم المسلمين فيما عرف بالحروب الصليبية وفى عصر سيد درويش برز هذا المبدأ وشمخ أقوى ما يكون الشموخ حتى أن لورد كرومر قال : (فى مصر لم أر سوى مصريين بعضهم يصلى فى مسجد والبعض يصلى فى كنيسة وليس ثمة سبيل لاختراق وحدتهم) .

مصر إذن هى عبقرية الوحدة السياسية وعبقرية المعمار النابض فى قلب العالم وعبقرية التوحيد الديني وعبقرية الوحدة الوطنية وها هى ذى أخيراً تجد عبقرية التعبير عن هذا كله فى مجال الجمال وليس مثل الموسيقى بقادر على التعبير عن وحدة الروح : جماع الوحدة السياسية والوحدة المعمارية والوحدة الوطنية تحت مظلة الإله الواحد .

وما سيد درويش إلا تمثيل لعبقرية التعبير الموسيقى (والموسيقى التى نقصد اليها هنا ليست مجرد ذلك النوع من الفنون الذى تستخدم فيه الآلات للعزف بل ما نعنيه هو موسيقى كل الفنون : الشعر والدراما القصة والمقالة ، بل لنضف إلى الفنون كل إبداع من فكر وعلوم) فما

الموسيقى إلا النسب الصحيحة بين الأجزاء وما الإيقاع إلا وحدة الإنجاز البشرى فى كل عمل من الأعمال .

ألف سيد درويش يمكن أن تنجبهم هذه البلاد ، فدائرة التاريخ ودائرة الجغرافيا مازالتا تضمان إليهما كل يوم مولوداً موهوباً جديدا لا الفقر ولا الأمية ولا القهر وأزمات الحياة بحاجبة له عن نداء العبقرية ، بل ربما كانت هذه العوامل السالبة ذاتها دافعاً طالما ظلت نقاطا على محيط دائرتى التاريخ والجغرافيا .

الفهم العميق فحسب ما ينقصنا . والعمل الذى يتبع خطة مدروسة واضحة تنظم ميادين الإبداع جميعاً ، وتفرد لكل ميدان خطته الخاصة وذلك أننا بالفهم وبالعمل نخلد العبقرى سيد درويش ونستلهم الكمال من روحه الطيبة .. تلك التى أملت علينا تلك السطور .

القســم الثانــى

تطبيقــات إمبريقيــة

سـعد الدين وهبة بين الفكر والدراما وأزمة الإبداع
★ دراسـة ابستمولوچيـة ★

مقدمة منهجية أولى

هذا مبحث يسعى إلى تبيان الأثر الوظيفى لفكر الدراما - كرافد من روافد الفكر العام - على المجرى الرئيسى لتيار الفلسفة المعاصرة ، وانعكاس هذا الأخير على مسيرة الثورة الوطنية إيجاباً أو سلباً .

وهذه العبارة السابقة تحتاج - فى ظننا - إلى تفكيك وضبط للمصطلح ضبطاً من شأنه أن يساعد على إدراك غاية البحث دون وقوع فى غموض تشجع عليه طبيعة الموضوع المراد بحثه .

فما هو أولاً المقصود بفكر الدراما ؟

إنه تعبير لا يقارب بحال تعبير الفكر فى الدراما . فالخير يفترض أن ثمة فكراً قائماً بذاته تكون سلفاً فى عقل الكاتب ثم جيء به إلى المكون الدرامى الذى هو سابق التجهيز أيضا .. عندئذ تبدأ محاولة التلقيح بين هذا وذاك .

وسواء نجح الكاتب فى مسعاه أو لم ينجح ، فإن تعبير « الفكر فى الدراما » يظل بعيدا عما قصدنا إليه بكلمة « فكر الدراما » وتساعدنا الأبحاث الإبستمولوجية الحداثية على فهم هذا المصطلح الجديد حين

نعرف من نتائج علمى البيولوجيا والفسيولوجيا أن المخ ليس هو الجهاز الوحيد الذى يفكر بل تفكر معه أجهزة عديدة داخل الجسم الحى ولقد يعدل تفكيرها شبه المستقل أحياناً من عمل المخ ذاته .

ثمـه فكر للدرامـا إذن نسـتطيع أن نرصـده من طريقـة اخـتـيـار الشخصيات وبنائها ، ومن الضرورات التى تدفع بها الصدام أو التوافق أو التوحد أو التحالف . ونستطيع أيضاً أن نستنتج فكر الدراما هذا من أسلوب انتقاء الحدث وبناء الحبكة واختيار الزمان والمكان والمؤثرات الخارجية سياسية كانت أو اجتماعية أو ظواهر طبيعية ..

وهل يكون الفكر فى مسرحية هاملت شيئاً إلا هذه العناصر مجتمعة ؟

فأما الأثر الوظيفى لفكر الدراما فإنه يتبدى فى تلوين عقل المفكر العام بألوان لا يستطيع أن يتجاهلها حين يجلس إلى عمله .. استبعد أعمال سوفكليس ويوربيدوس واسخيلوس وحاول أن تتصور أرسطو ! هل كان بإمكان أرسطوا أن يفكر وينتج المعرفة التى أنتجها بالضبط لو كان هؤلاء المسرحيون العظام لم يولدوا أصلاً أو لم يبدعوا أعمالهم الفنية الهائلة تلك ؟ !

فإذا جئنا إلى المجرى الرئيسى لتيار الفلسة المعاصرة فإننا نلتقى البنيوية فى خلاصتها التى تعتبر الإنسان مفعولاً به وليس فاعلاً .. فى جبريتها التى تستخدم مفردات معاصرة لقضايا قديمة .. فى ثباتها وإنكارها للتطور وللحركة وكأنها زينون الأيلى فى ثياب عصرية .

ومن عجب أن تلتقى البنيوية بهذه الخصائص مع فلسفة العصور الأخرى : الماركسية التى تؤمن بالتاريخ والتطور .. حدث هذا اللقاء عند خروج التوسير ومن قبله عند جورج لوكاتش ، ومن بعدهما عند لوسيان جولدمان . بيد أن العجب يزول حين نعرف أن البنيوية لم تر فى الماركسية إلا « علما » يكرس للحتمية ويغلق التاريخ عند مرحلة قادمة وليس عند مرحلة منصرمة كما أراد هيجل .

لم يكن البنيويون بالسذج كى يتجاهلوا الماركسية إذن ، وذلك لأنه طالما ظل الصراع قائماً بين رأس المال والعمل المأجور لما يحل بعد فإن الماركسية – كما قال سارتر بحق – ستظل قائمة تتحدى بأسئلتها علماء الاقتصاد والاجتماع والأخلاق أن يحلوا إشكاليات فائض القيمة ، وفيض الإنتاج ، واغتراب العامل عن إنتاجه ، وتقلص ممارسة الوجود الحقيقى بين البشر .

بيد أن هذه الأسئلة الواقعية المناضلة لم تتوقف البنيوية عن محاولتها دمج الماركسية فى كيانها الفلسفى متذرعة بأن الماركسية إنما تكشف عن فكر بنيوى لا يرى فى الأفراد إلا عناصر محكومة بقوانين « الطبقة » وقوانين صراع الأضداد » والجدل المادى التاريخى وبهذا تكون المارسكية مجرد عنصر منائى أفرزه النظام الرأسمالى تعبيراً عن الوجه الآخر لبنيته الجامعة المانعة .

والبنيوية لا تعترف للوجودية بأدنى قدر من النجاح فيما سعت إليه الأخيرة أن تمنح الماركسية طابعاً إنسانياً من خلال تأكيد الوجودية على

حرية الفرد ومسئوليته فى إطار من الإلتزام بالوعى الطبقى وبالعمل ضد الأيديولوجية السائدة فى صفوف الطبقات الشعبية المضللة .

فى هذا المناخ الفكرى ولد مسرح سعد وهبه وازدهر ثم توقف فجأة .. فهل كان ازدهاره قرنياً لانتعاش الماركسية والوجودية خلال خمسينات وستينات هذا القرن ؟ وهل كان توقفه إنعكاساً لانتصار البنيوية فيما تلا ثورة الطلاب فى فرنسا عام ١٩٦٨ وانحسار الموجات اليسارية على مستوى العالم الأول وتراجع حركة التحرر الوطنى على مستوى العالم الثالث ؟ !

مقدمة منهجية ثانية :

كان لانتصار الثورة فى روسيا عام ١٩١٧ وقيام أول دولة للعمال فى العالم أثره على سيادة النظرة الإجتماعية للأدب بحيث لم يعد ممكناً اعتبار الإبداع الأدبى نتاجاً لعبقرية فردية معزولة عن التفاعلات السوسيولوچيا المعقدة .

وكان لجورج لوكاتش فضل الصيادة فى التنظير لهذا الاتجاه ، فعلى يديه برز مفهوم سيوسيولوچيا الأجناس الادبية ... ذلك المفهوم الذى سيصبح فيما بعد أحد المفاهيم الأساسية لعلم الاجتماع الإبداع الأدبى .. فما الذى يؤسس لظهور جنس أدبى معين أو يبرر لعدم ظهوره ؟

إن البنية التحتية Infra structure أى نمط الإنتاج السائد والعلاقات الإجتماعية المترتبة عليه .. مثلاً لا يمكن لأحد أن يتخيل فناً مسرحياً

يقوم فى مجتمع رعوى بدائى علاقات الإنتاج فيه أساسها الملكية المشاعية لأدوات الإنتاج .. فالملكية المشاعية لأدوات الإنتاج تؤدى إلى تقويض دور الفرد فلا تسمح لمفهوم « الأنا » أن ينمو ويتطور ناهيك عن مفهوم الآخر المختلف Ater Ego والقبول به والدخول معه فى علاقة تحكمه ثنائية الوحدة والصراع ..

بهذا المنهج نستطيع نحن أن ندرك أن غياب الشعر الدرامى عن الأدب العربى طوال عصور ما قبل عصر الرأسمالية الصناعية إنما كان نتيجة منطقية لسيادة النمط الأسيوى للإنتاج ، وانعكاس هذه السيادة على البنية الفوقية super structure بصورة طغيان الفرد الحاكم (الفرعون فى العصور القديمة ، والخليفة أو السلطان فى التاريخ الوسيط ،، والجنرال فى عصورنا الحديثة) .

أما لوسيان جولدمان فقد راح يطور منهاج لوكاتش من وجهة نظر بنيوية ليؤكد أن الأعمال الأدبية إنما هى تعبير عن الوعى الطبقى للمجتمع ، وأن للعمل الأدبى بنية دلالية كلية تناظر الوعى الطبقى .. ويستخدم جولدمان فى هذا الصدد مصطلح « رؤية العالم » ليعدل به زاوية الرؤية التقليدية للبنيوية .. فرؤى العالم لا يمكن أن تتم من خلال الرصد الكمى للأعمال الأدبية .. فكم من إنتاج أدبى سطحى وتافه .. لكن رؤية العالم مرتهنة بالأعمال الناضجة ذات المستوى الرفيع (١) .

ومع ذلك ، وبرغم تأكيد جولدمان على الصفة الكيفية للأعمال المراد دراستها لتكون معبرة عن « رؤية العالم » من نظر طبقة من الطبقات ،

فـإن منهـاج جـولدمـان هذا لم ينجح إلا بـدرجـة مـقـبـول فى الربط بين الظاهرة الأدبية وبين الظاهـرة السـوسيولوچية - فيما بعد سوف ينجح فى ذلك بدرجـة جيد علم اجـتمـا ع النص عندمـا راح يركز على الوسيط اللغوى من حيث كونه مشتركاً بين الظاهرتين .. فتحليل اللغة يعد تحليلاً لكل من الظاهرة الإجتماعية والظاهرة الأدبية حيث يؤدى هذا التحليل إلى اعـتـبـار العـمل الإبداعى بمثـابة الخليـة الحـيـة فى جسم المجـتـمع ، ويؤدى فى نفس الوقت إلى اعـتـبـار الظـاهرة الإجـتـمـاعـيـة مـتجليـة فى تضاعيف العمل الأدبى .

وهكذا يصبح اختيار كاتب مثل سعد الدين وهبة للغة العامية كوسيلة لصنع الدرامـا ذا مـغـزى هـام على المستويين الاجتماعى والإبداعى كمـا سنرى .

مقـدمـة منهجيـة ثالثـة :

ليس مـجدياً فى ملتنا واعتقادنا أن نحاول تلخيص مسرحيات سعد الدين وهبه .. تلخيص عمل إبداعى شبيه باختزال انسـان مثل جمال عبد الناصر أو هاملت أو يسوع أو الفيلسوفة هيباشيا فى أكلاشيه لغوى ... جمـال عبد النـاصـر زعيم وطنى ، أو هو ديكتـاتور مهزوم .. وهاملت شاب متردد ، أو هو إنسـان مثقف رؤيته المتسـعة قعدت به عن اتخاذ القرار الحاسم وهكذا بيد أنها جميعاً تعبيرات يتم إنتاجها بالجملة ، ويمكن توزيعها بالجملة على عشرات بل ومئات وألوف من البشر .. ولكن قصيدة سلوا قلبى لا تلخص وكذلك قصيدة أبى فراس الحمدانى التى كتبها وهو

أسير سجين ، وثلاثية نجيب محفوظ والسيمفونية الخامسة لبيتهوفن ، وأنت أيها القارىء أو المستمع ، وأنا بإعتبارى كاتباً أو ناقداً أو ما شابه ذلك من نعوت ! فأين موضعى من مؤسسة الزواج ومؤسسة الأبوة والنبوة ومؤسسة الصداقة ؟ وأين تاريخى ؟ وما هى آمالى وطموحاتى للمستقبل . وحتى هذا كله وغيره لن يكون إلا إشارات أبستيمية لا تصل بحال إلى المستوى الأنطولوجى الذى أنا عليه .

نحن إذن سوف نتجنب الوقوع فى خطأ التخليص مفترضين أن المستمعين والقراء جميعاً قرأوا نصوص سعد أو شاهدوها على خشبة المسرح .. وليس هذا مجرد فرض نظرى ، فثمة مؤشر إمبريقى (٢) يشهد على أن سعداً قد نجح فى الوصول بإبداعه إلى جماهير طبقته .. طبقة البورجوزاية المصرية التى جاهدت لتنجز مهام ثورتها الوطنية الديمقراطية فى حدود طاقتها وطبيعة نشأته وضمن إطار الظروف التاريخية التى حاصرتها منذ البداية وحتى لحظة الهزيمة .

فهل من عجب أننا سنلاحظ توقف سعد وهبة عن الإبدا ع حين كفت هشه الطبقة عن الثورية وانكفأت على نفسها تستهلك ما قدمته فى فترات صعودها ، لتقبل الآن الدور الهامشى الذى أرادته لها قوى النظام العالمى الجديد ؟

إن الأزمة الإبداعية الحالية عند سعد وهبة تتبدى فى هذه الفاصلة بالتحديد ، فطبقته تجمدت ، والبروليتاريا لم تتقدم لتحل محلها كقائد للمسيرة ، ولا يظن أحد أنها ستفعل ، فالماركسية اللينينية تجاوزها

العصر ، وليس ثمة بروليتاريا ثورية حتى على مستوى العالم المتقدم .. إذ قبلت أحزاب الاشتراكيين أن تكون جزء من منظومة تعيد تقسيم العالم إلى دول أسياد ودول أقنان .

فأى « رؤيا العالم » يمكن للمبدع أن يرصدها لتكون تعبيراً عن وعيه الطبقى ؟ !

إن الصمت ليبدو فى مثل هذه الحالة أبلغ من الكلام .. وتجرع صاب الأزمة لهو أكثر شرفاً من الخروج بأعمال فنية زائفة تدعى أنها نهر سائغ للشاربين .

وفى هذا الموقف تكمن أصالة الكاتب سعد وهبة ، ولكن هذا التحديد المنهجى من جانبنا لا يصادر على برهان معاكس ، وإلا كنا من التابعين لفلسفة البنيوية التى نعتقد أن هرقليطس جديداً سوف يلقى بها فى نهر التغير الدائم .

تلك كانت مقدمات منهجية أردناها أن تكون مدخلاً لدراسة مسرح سعد الدين وهبة ، هذا الأديب الفنان المثقف الذى يعد - دون افتئات على غيره - كاتب الثورة الوطنية الديمقراطية المدرك لأغراضها ، والمنتبه لحدودها القصوى ، والراصد لسلبياتها قبل إيجابياتها .

فماذا كانت خصائص مسرح هذا الكاتب ؟ وإلى أى أفاق كان

طموحه ينطلق ؟

واقعيـــة نعـــم .. وقائعيـــة لا

ليس كل رصد للواقع وتصويره - حتى لو استعان هذا التصوير بكل الأليات الفنية المتاحة - يمكن أن يدخل ضمن انجازات الواقعية كما أشار إليها برتولد بريخت بالتعريف الذى سنتعرض له حالاً .

فرصد الواقع - ولو كان رصداً أمنياً - ليس أكثر من وقائعية تقودنا إلى التسليم بما تنادى به الفلسفة الوضعية التى تتناول الظاهرة دون اهتمام بما وراءها من قوانين فاعلة ، هذه الوضعية إنما تعبر عن نزعة تخدم الطبقات السائدة وذلك عن طريق تشيىء البشر ، وبما تعلنه من حياء كاذب وموضوعية زائفة تتخذ من اللا إرادية قناعاً تخفى به إنحيازها إلى القائم والسائد ضد طلاب التغيير .

أما الواقعية فإنها - كما يقول بريخت - تعلن عن نفسها فى اختيار وتصوير لحظات التحول التاريخى التى هى لحظات ملموسة ولكنها تساعدنا على التجريد واكتشاف القوانين الجدلية المحركة للظاهرة .

أما الواقعية فى الأدب والفن فهى كذلك بمقدار ما يكشف العمل عن آليات السببية المعقدة للعلاقات الإجتماعية ، وبقدر ما يفصح الأفكار السائدة فى أوساط الطبقة المهيمنة من حيث كونها معبرة عن أيديولوجيا الاستغلال والتضليل .

لكن الواقعية فى الفن والأدب ليست اختراعاً عبقرياً لكاتب أو فنان فى أى عصر وفى أى مكان .. بل الواقعية إنجاز تاريخى لا يتحقق بغير

نمو الوعى الطبقى وفى ظل حركة تنوير واعية تؤمن بالعلم مقابل أيديولوجيات دوجماتية هى سمة المجتمعات الإقطاعية ذات الإنتاج البضائعى لا السلعى .

ولأن فن المسرح فكر فى حد ذاته ليس يشيع إلا فى مناخ ديمقراطى يؤمن بحق الآخر فى الاختلاف والمعارضة فإن غياب الديمقراطية عن مصر والعالم العربى حتى النصف الأخير من القرن التاسع عشر كان حرياً بأن ينعكس على أجناس الأدب والفن بهيئة سيادة الصوت الواحد : الشعر الغنائى وغياب الشعر الدرامى وبالتالى نفى كل إمكانيات لخلق فن المسرح .

لكن ما أن أجرى التغيير سنته على وتائر الإنتاج بتحويل الإنتاج البضائعى إلى إنتاج سلعى (مثال ذلك إدخال محمد على زراعة القطن بقصد التصنيع وإحلال المعاملات المالية الكبرى محل التبادل البسيط للبضائع) حتى انفتح الباب أمام الزحم الرأسمالى الذى ما لبث أن استدعى أهم شروطه الفكرية الليبرالية .

وهكذا عرفت مصر أول مجلس نيابى فى سبعينات القرن الماضى وكان من نتاج هذا التطور قيام الثورة العرابية ثم إخفاقها ثم تجمع القوى الوطنية مرة أخرى تحت قيادة الحزب الوطنى (مصطفى كامل - محمد فريد) لتبدأ إرهاصات ثورة جديدة قادمة .

هنا كان منطقياً أن تظهر الأشكال الجنينية لفكر الدراما الذى عبر عن نفسه أولا فى تجريبيات رواد المسرح الأول : مارون نقاش وأبو خليل

القبانى ويعقوب صنوع فى النصف الأخير من القرن ١٩ ، وعبر عن نفسه ثانياً : فى الميلودرامات التاريخية والإجتماعية لإسماعيل عاصم وإبراهيم رمزى فى أوائل القرن العشرين إلى أن ولد النص الدرامى الناضج مواكباً لثورة ١٩ على يد توفيق الحكيم (٣) .

كان الأدب المسرحى الذى انتجه توفيق قميناً بالتعبير عن الوعى الطبقى للبورجوازية الثورية (٤) لولا أن هذا الأديب الموهوب ظل يراوح بين أرض الواقع التى يستخدم لغتها المحلية وبين فضاء المسرح العالمى اشتياقاً لأن يتألق فيه نجماً مثل شكسبير وكورنى وراسين وإبسن .

وكانت نتيجة هذا التردد أن ظل أدب الحكيم المسرحى رومانسياً فكرياً لا يتقابل إلا مع انتجلنسيا الطبقة دون قواعدها العريضة .

وأما الشعراء الذى كان بإمكانهم تطوير الشعر العربى ليواكب التغيير فى البنية التحتية وصولا إلى المسرح الشعرى فكانوا غير مؤهلين إلا لاستيراد الشكل الحوارى دون جوهر الدراما الذى هو الصراع ، وكان ذلك بحكم تميع الإنتماء الطبقى لديهم ، فأميرهم شوقى بك – وإن كان بورجوازيا فى الحقيقة ، إلا أنه لم ينسى يوماً مولده بباب الخديوى رأس الإقطاع .. وكذلك كان وزيرهم عزيز باشا أباظه ، وهو ما يفسر قبول الشاعرين الكبيرين بمعمار البيت العروضى القديم فى نفس الوقت الذى طمحا فيه لإدخال أغراض جديدة فى مبنى هذا البيت القديم ! فكانت النتيجة أعمالاً شعرية حوارية عاجزة عن الفعل الدرامى .

هذا التردد وذلك العجز – اللذان كانا طابع البورجوازية فى مرحلة

ثورة ١٩ وما بعدها بحكم ولادتها من بطن الإقطاع - هما ما طبع الشعر المسرحى الذى أثر بدوره على حركة المسرح الوليد بعامة ، حيث تقلصت المؤلفات وازدادت المترجمات وبدا وكأن الوليد المهجن (فن المسرح) يوشك أن يقضى نحبه ولما يشب بعد عن الطوق .

كان ضرورياً أن تقوم ثورة يوليو ١٩٥٢ لتكون العامل الحاسم فى إنقاذ الثورة الوطنية (والمسرح بالتبعية) من حالة الجمود والتكلس التى غلت يدى البورجوازية ومنعتها من تصفية الإقطاع (وكيف كان للبورجوازية أن تفعل هذا وهى التى ولدت من بطن الإقطاع وليس فى مواجهته ؟)

لم يكن الشارع المصرى- حين قامت الثورة - يسارياً فحسب بل كان هو اليسار ذاته ، ولهذا كان محتماً على قادة الثورة أن يسايروا هذا الشارع العريض رغم إنتماءاتهم إلى البورجوازية سوسيولوچياً وثقافياً .



سعد الدين وهبه

وفى ظل انجازات الثورة هذه تم ضرب وتصفية الأحزاب الشيوعية والمنظمات اليسارية جميعاً ، وفى نفس الوقت ولدت الواقعية على أيدى كتاب المسرح اليساريين الذين نجوا من الإعتقال (أو اعتقلوا لبعض الوقت) أمثال نعمان عاشور ويوسف إدريس والفريد فرج وميخائيل رومان و ... سعد الدين وهبة . (٥)

فأما سعد فقد أدرك خصائص الواقعية التى عبر عنها بريخت إدراك الفنان الملتزم بشعبه المقيم بين ظهرانية متسمعاً أناته مستشرقاً أحلامه وأمانيه ، فإذا به يبدع نصوصاً أدبية ترصد لحظات التحول التاريخى كما فى « السبنسة » و « المحروسة » و « كوبرى الناموس » تتكلم شخصياتها لغة الشعب وتلهج لهجته ، فهى شخصيات حية استكملت أبعادها الجسمانية والإجتماعية والنفسية ، ثم هى فى تصارعها تعبر بمجملها عن فكر قديم أن له أن يدفن فى مزبلة التاريخ ، مقابل وعى يتنامى رويداً فى صفوف المثقفين الحقيقيين وبسطاء الناس ، مما يشى بأن الرغبة فى التغير أمست تعبر عن نفسها دون وجل أو خوف فى السبنسة نرى رجال الإدارة الحكومية يصيبهم الزعر لمجرد أن شيخ مسجد القرية راح يفسر آية « إن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها « إذا اعتبروها دعوة للشعب أن يطيح بالنظام الملكى .. ورجال الإدارة هؤلاء يجتمعون وينفضون ثم يجتمعون لأن شخصاً رأى قنبلة بجوار مصنع الثلج فى القرية . ولأن القنبلة اختفت فقد وضع الصول مكانها قطعة حديد كانت على مكتبه ، فإذا خبير المفرقعات يصادق على أنها قنبلة شديدة الإنفجار ، وعلى ضوء هذا الرعب التراجيكوميدى يتم ترقية

العسكرى الذى وجد القنبلة ، وتصرف للخبير الدجال مكافأة سخية ، ويتقلد المأمور نيشاناً جديداً ، وفى نفس الوقت تمسك التهم بتلابيب البسطاء .. وفى مقابل هؤلاء المدلسين تقف « سالمة » الغازية ترفض الشهادة زوراً ، وترفض ممارسة الجنس مع الضابط ، لكنها لا تنفى عن نفسها تهمة هذه الممارسة حماية منها لزوجة أحد المتهمين التى شوهدت خارجة من بيت الضابط ليلاً وقد كانت لديه تمنحه جسمها رشوة لإخلاء سبيل الزوج كذلك يقف فى مواجهة الإدارة العسكرى صابر الذى يرفض الترقية ويعلن الحقيقة فى وجه الجميع فيلبسونه قميص المجانين .

وفى « المحروسة » يتكلس رجال الإدارة منكفئين على مصالحهم الضيقة وملذاتهم الحقيرة : المأمور وزوجته والعمدة ومعاون البوليس مقابل وعى جديد ينمو لدى : الضابط الشاب سعيد ووكيل النيابة اللذان يفرجان عن المتهم البرىء فى كل مرة تلفق له فيها التهم من قبل الإدارة حتى صارت المسألة أشبه بمباراة تنس الطاولة .

وفى « كوبرى الناموس » تقف خضرة بائعة الشاى تنتظر مخلصها بل وتذهب إلى المدينة تبحث عنه ، ويلتف حواليها الحرافيش والبهاليل والدراويش والرعاع والنصابون ، وجميعهم ينتظرون شيئا ما أو شخصاً ما يأتى لينقذهم من الفقر والذل .. وكذلك تلتف حواليها جماعة من الشباب خططوا لاغتيال أحد الساسة الخونة فأخطأوه وقتلوا بدلاً منه موظفاً يعول خمسة أولاد وثمه فلاح سلبه « البيه » أرضه فيكتب شكوى ولكنه لا يعرف لمن يرسلها فالبيه قريب المأمور والمأمور قريب الوزير ...

إلخ . تلك سوأة المجتمع الغائص فى وحل الاستغلال والضلال والعمى والبؤس .. وحين تنتهى المسرحية فإن الأنظار تشخص مدركة أن الثورة آتية لا ريب فيها .

أما مسرحية « سكة السلامة » فتتعرض لسلبيات الثورة بعد أن وصلت إلى السلطة ، فتلك السلطة الثورية صنعت نماذج بشرية مخوخة وزائفة مثل حسين بك رئيس مجلس الإدارة ، والصحفى فكرى ، والتاجر إسماعيل ، وأبو الخير المحامى .. هذه النماذج - وإن نفخ فيها سعد وهبة - حياة الفن الدرامى إلا أن عنصر التجريد فيها واضح يساعد على فهم الخطيئة التراجيدية التى وقعت فيها السلطة الثورية الوطنية برعايتها لأمثال هؤلاء ، فى حين قامت بإقصاء نقائضها الإيجابية سجناً واعتقالا وتشديداً !

فهل هو قدر أن تأكل الثورة أبناءها ؟! وأن تسلم رايتها لأعدائها ؟! أهى بنية من بنيات التاريخ البشرى تجعل من الإنسان مفعولاً به وليس فاعلاً ؟ ! أليست هذه هى فلسفة البنية ؟!

فهل لنا أن نعتبر البنيوية فلسفة للعصر ولكل العصور ؟!

صحيح أن البنيوية نتجت عن كل الاخفاقات وخيبة الآمال التى ألقت بكاهلها على الحركات الثورية .. وربما كانت قد استشرفت هذه النتائج قبل وقت طويل ، فكانت بذلك أشبه بغراب البين ، وصحيح أيضاً أن التفاؤل الساذج هو أقرب الطرق إلى الجحيم ، لكن البنيوية رغم منهجيتها الصارمة و« واقعيتها » شديدة المراس قد تحولت من المنهجية العلمية إلى ميدان الأيديولوجيا ، والدليل على ذلك أن المنظور الفكرى

الذى احـتـوته إنما جـاء ليـؤكـد الإدعـاء القـائل بأن فـى تضـاعـيف هذا الاتجـاه الفلسـفى البنيـوى إنكاراً لمقـدرة البـشـر على تخليق تاريخـهم الخاص » (٦)

لهـذا كـان على مـسـيـرة الفلسـفـة أن تعـمل على الخـلاص من تلك الدوجـمـائيـة الجـديدة وأن تبـتـدع من الأسـاليب مـا يـعـيد إلى الفلسـفـة اعتبارها كسلاح يستخدم ضد البنيات السياسية المتحجرة لصالح حرية الإنسـان ... هكذا ولدت التفكيكيـة على يدى « جاك دريدا » الذى اعتمد على فكرة الناقـد الماركـسى » باخـتـين « القـائلة بـأن النص هو : حـقل صراع عقائدى (٧) أى أن كل نص يحمل فى طياته نصاً آخر .

فهل لنا أن نطبق هذه المقولة على نص سعد وهبة لنرى كيف احتوى فكر الدراما عنده على رؤية تتجاوز البنيـة المتعالية Transcendental Structure رؤية لا تتناقض مع الواقعية ولكنها تثريها بالموقف الوجودى المعلن عن حرية الإنسان وقدرته على الاختيار ثم مسئوليته عما اختار بكامل وعيه ؟

الوجودية عنصر أصيل فى فكر دراما سعد الدين وهبة

لا ريب أن قارىء مسرحية أوديب لشاعر الإغريق الأكبر سوفكلس سيخطر بباله أن الآلهة قدرت ولا راد لقضائها ، لكنه مـا يلبث إلا قليلاً حتى يقر فى وعيه أن الإنسان يمكنه أن يرتفع إلى مصاف الآلهة إن هو أعلن مسئوليته عما يفعل .

هكذا راح يردد أو ديب فى الجزء الثالث من ثلاثية سوفكلس (أوديب فى كولونا) :

« رغم كل ما مر بى من من وأرزاء فإن شيخوختى ونبل روحى تهيبان بى أن أقول : كل شىء على ما يرام » .

هذا الرضا بالقضاء هو فى الحقيقة قبول بالفعل الإنسانى وليس تنصلاً منه .

كذلك يفعل أوريست فى مسرحية الذباب لسارتر . وبالمثل تعلن كل شخصيات سكة السلامة حين يواجهون الموت عطشاً فى الصحراء .. ذلك لأن هذه الشخصيات ليست مجرد أنماط اجتماعية لا حياة فيها ، أو هى مجرد أبواق للمؤلف يعبر من خلالها عن آرائه فى تحالف قوى الشعب العامل !

وتلك مأثرة سعد وهبة الحقيقية .. فقد كشف الغطاء عما وراء الأقنعة الإجتماعية فإذا بنا نرى بشراً من دم ولحم ، أظهرت المحنة حقيقتهم وأفرزتهم فرزاً مدهشاً .. أنظر إلى عويس سائق فنطاس البترول الذى ما أن واتته الفرصة حتى تحول إلى حاكم ، فراح يختبر أفراد الجماعة وكأنه رئيس وزراء ينتخب وزراءه من بين مرشحين عديدين ، راح مستمتعاً يقابل الشخصيات الأخرى فرداً فرداً يسائلهم ويحاورهم ثم يستمهلهم رويداً ، ولم يوقفه عن ممارسة هذا التحكم إلا تدمير أداة التحكم التى كانت بين يديه (الفنطاس نفسه) .

وانظر إلى « سوسو » الممثلة التافهة حين تشمئز نفسها من سلطوية عويس فترفض الإجابة عن أسئلته ولو كان فى ذلك خلاصها من محنة

البقاء فى صحراء الموت تلك . ثم هى تحتج على الشر الكونى فى لحظة الاحتضار هاتفة بشجاعة فى وجه القدر : ألست أنت من جعلنى سوسو ؟!

أما قرنى الذى يعمل ريجسيراً - ورضى أحيانا بدور القواد - هذا القرنى نراه أيضاً يحتج على الشر الكونى ، ويقدر فى لحظة الاحتضار أنه يرفض الاستمرار فى أداء دور رسم له من قبل . وبالفعل ينفذ ما أعلنه عندما ظهرت فرقة الإنقاذ فيعود إلى القاهرة بعكس الآخرين الذين استعادوا أقنعتهم الإجتماعية منطلقين إلى غاياتهم الأولى بعد أن تمت لهم النجاة .

هذه الشخصيات فى نمطيتها وتنوعها وإعلانها عن تفردها فى اللحظات الحاسمة تكاد تشير إلى ما بشرت به فلسفة الوجودية من أن الوجود سابق للماهية وخالق لها وأن الإنسان يتجاوز ذاته علواً معلواً أو العكس - عندما يجابه الموقف فحسب - ولأن الوجودية فلسفة مواقف فإن فكر الدراما يلتقى بها فى حميمية بل هو يغذيها على الاستمرار والتجلى .

هكذا نصل إلى النتيجة إلى أشرنا إليها فى المقدمة المنهجية الأولى من ضرورة تبيان الأثر الوظيفى لفكر الدراما على المجرى الرئيسى للفلسفة المعاصرة . ولعل امتزاج الواقعية بالوجودية على مستوى الإبداع الأدبى عند سعد وهبة يكون قد ساهم فى دفع الفكر العربى نحو إعادة النظر فى مسلمات كثيرة أهمها : القول بحتمية انتصار الثورة ، وحتمية الاشتراكية ، وحتمية الإنتاج الأدبى الملتزم ... إلخ .

فها هى ذى الثورة قد فشلت ، والاشتراكية تراجعت ، وها هو ذا كاتب المسرح قد توقف عن الإبداع .

ولكن كل هذه الإخفاقات والتراجعات والانتكاسات مجرد مواقف إنسانية يمكن بفضل النقد الذاتى أن تتغير وأن تتخذ مساراً جديداً إلى .. سكة السلامة .

إشـــارات وتنبيهــات

(١) لمزيد من التوســع راجــع د . صـــلاح فضـــل « مناهـــج النقـد المعاصـر » الهيئة العامة للكتاب – القاهرة – ص ٤٧ ، ٤٨ .

(٢) فى عـام ١٩٦٧ – لاحظ دلالة العـام – شـاهد ١٢٥١٢ شـخصـاً مسـرحيـة المسامير لسعد الدين وهبة – إخراج سعد أردش . راجع فتحى العشرى « دقات المسرح » الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٣ .

(٣) راجع دراستنا « المسرح هـذا المعادل الفنى للبرلمان » – مجلة المسرح عدد مارس ١٩٨٤ .

(٤) المقصود بالبرجوازية هنا أن تعبير Bourgoise ومعناه قاطن المدينة إنما كان ينطبق فى البداية على أصحاب الأعمال والعمال معاً فى مواجهة الإقطاعى Feudal وذلك قبل أن تستأثر الرأسمالية لنفسها بهذا الوصف تاركة للعمال صفة البروليتاريا أى الذين لا يملكون شيئاً سوى سواعدهم .

(٥) على مستوى إنعاش المسرح المصرى بعد قيام ثورة يوليو ... انظر كتاب « د . على الراعى » « المسرح فى الوطن العربى » – عالم المعرفة – يناير / كانون ثان ١٩٨٠ – الكويت ص ٨٤ – ٨٧ وكذلك انظر الرصد الإمبريقى لانتعاش حركة النقد المسرحى فى كتاب د . أبو الحسن سلام « مصادر الثقافة المسرحية » المجلد الأول – ط ٢ – الرياض ١٩٩٣ .

(٦) ذ . زكريا إبراهيم – مشكلة البنية – مكتبة مصر ص ٢٦ .

(٧) د . نهاد صليحة « المسرح بين الفن والفكر » – الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦ – ص ٧٣ .

دراما الخرز الملون

بين رومانسية الثورة وسقوط الإيديولوجيا

إذا كان كثير من النقاد والدارسين يتوقفون عند الجديد فى أدب كتاب الستينيات باعتبار الأخيرين ممثلين لفترة صعود المشروع القومى / الناصرى ، فإن دراسات أخرى لأدب يُنتج فى الثمانينيات .. أدب يمثل فترة سقوط هذا المشروع لجديرة بأن تضم إلى سابقاتها الطريق المعرفى من جانبه الآخر . وليكتمل الوعى بالظاهرة صاعدة وهابطة .

ولقد وقف كاتب هذه الصفحات أمام رواية «الخرز الملون » للأديب محمد سلماوى لأسباب ثلاثة . أولها أن نشرها بالأهرام مسلسلة أوائل عام ١٩٩١ قد واكب فترة الانهيار الكامل لمنظومة الدول ذات الطابع الشمولى (ولا نقول الاشتراكية ومرجعيتنا فى ذلك الماركسية نفسها كما سنوضح فى هذه الدراسة) كما واكب نشر الرواية فى هذا التاريخ بالذات صدمة العالم العربى ، رجل الشرق المريض ، بنتائج حرب الخليج التى أصدرت شهادة رسمية بوفاة النظام العربى لتبقى الشعوب العربية « فوضى لا سراة لهم » . أما السبب الثانى فيتعلق بتصوير الرواية لإخفاق المشروع الثورى الرومانسى ، بداية من ضياع فلسطين بالحرب وانتهاء بالتسليم بوجود شرعى لدولة إسرائيل ، وضياع أمل الوحدة العربية بالأساليب الدبلوماسية التى هى أيضا نوع

من الحـرب ، ولكن بغـيـر مـدافع ، بحـد تعـبـيـر كـلاوزفـيـتـز أسـتـاذ الاستراتيجية الأشهر .

أما ثالث الأسباب ، فلأن الكاتب طمح إلى تصوير لحظة التحول فى التاريخ بوصفها اللحظة الملموسة ، التى تكشف فى الآن عن التجريد ، وذلك بمزجه بين رواية السيرة والرواية التسجيلية من خلال تقنية اليوم الواحد فى حياة الفرد والجماعة ، ولكنه بخلاف جيمس جويس ، الذى وحد بين بطله ومدينة دبلن فى ذلك اليوم الواحد الطويل ، وكذلك بخلاف روائى الستينيات الراحل عبد الحكيم قاسم الذى وحد بين بطله والقرية المصرية فى أيام سبعة ، نراه (أى سلماوى) يطابق بين بطلته «نسرين» الفلسطينية وبين الأمة العربية فى أيام خمسة ، ويقينه أن اليوم الواحد إنما يمثل الخلية النسبية فى جسد الزمن المطلق .

من أجل هذه الأسباب مجتمعة فإننا نحتاج إلى وقفة نظرية - تحدد المنهج النقدى - قبل أن نمضى فى تحليل « الخرز الملون » واستقصاء رؤية كاتبها واختبار أدواته الفنية . نحتاج إلى هذه الوقفة النظرية لكى نذكر أنفسنا بالإطار المرجعى العام للأدب الذى تشكل خلال فترة صعود المشروع القومى / الناصرى حتى نتمكن من متابعة رؤية الكاتب لانتحار هذا المشروع ، الذى يتوافق موضوعيا وزمنياً مع انتحار بطلته عام ١٩٨٠ .

★

ينقل لنا الدكتور . لويس عوض عن « لسلى ستيفن » الذى يصف الأدب الإنجليزى فى عصر الثورة الفرنسية قوله : إن طابع الأدب المعاصر قد تشكل فى مجموعة تبعا للحالة الاجتماعية فى الطبقة التى كتبتُ ذلك الأدب وكُتب ذلك الأدبُ لها » (١) .

هذا المفهوم المحدد لطبيعة الأدب – انعكاسا للتنظير الماركسى – هو الذى سيطبع فترة الخمسينيات والستينيات فى مجال التنظير النقدى وسيتبناه من جيل الشبان فى هذا الوقت (بالإضافة إلى لويس عوض) محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس ورجاء النقاش ، ومن الجيل الأسبق الدكتور محمد مندور الذى بدأ يتبنى مفاهيم الواقعية الاشتراكية بعد زيارته للاتحاد السوفياتى عام ١٩٥٦ وحواره مع الروائى الكبير سيمنون . بيد أن هذا المفهوم المحدد لطبيعة الأدب بأنه صياغة فنية محكومة بقيم وأوضاع اجتماعية وتاريخية وألسنية لطبقة من الطبقات إنما ينطبق عليه هذا الحكم نفسه . فالإيديولوجيا ، التى هى الوعى النظرى لطبقة بعينها والتى هى مجمل ممارساتها Praxis على الصعيد العملى لتحقيق مصالحها ، لاشك أنها ، بما هى كذلك ، غير العلم الذى لا يعترف بحقائق سوى ما لا يمكن دحضه من كائن ما كان ما دام سليم العقل . ولأن الماركسية إيديولوجيا وليست علما [٢] فإن نظريتها فى الأدب والنقد : الواقعية الاشتراكية ، لابد أن تعامل بحسبانها « أحد مظاهر الطابع العام للأدب المعاصر » لا طابعه الوحيد.

فإذا كان هذا هو الحال مع النظرية الأم : النظرية الأكثر تماسكا ، فما بالك بالنظرية الهجين المسماة « بالاشتراكية العربية » تلك التى تبنت التعبير عن إيديولوجيا الطبقة البورجوازية الصغيرة الثورية بالتحالف مع أهداف البروليتاريا [٣] . هل كان ممكنا لنزعة تلفيقية تحاول أن تسلك الماركسية والليبرالية والدين فى سلك واحد دون مراجعة نقدية أن يخرج منها منهج علمى ومعترف به من الجميع لطبيعة الأدب ودوره ،

بحيث يتجاوز هذا المنهج مرحلة النقد الكلاسيكى الانطباعى ، وفى الوقت نفسه يتقدم إلى عالم الحداثة الرحب ؟ !

بالطبع لم يكن هذا ممكنا فالحداثة فعل واع ينطلق من عقلية ابستمولوجية يمكنها أن تتعرف على المرتكزات الفكرية الموروثة وأن تختبر صلاحيتها للواقع المعاش ، مع إدراك منها بالأدوات المعرفية المكتشفة ، وكذلك بحدود هذه الأدوات (مع العمل على تطويرها) للوصول إلى الغرض النهائى المطلوب للإنسان : الحرية .

لكن الإيديولوجيا لا تنطلق من مثل هذه العقلية الإبستمولوجية العلمية ؛ لأن الوظيفة العملية عندها متغلبة على الوظيفة المعرفية ، كما أنها تحصر نفسها غالبا فى إطار الموقف التاريخى المعبر عن وجود الطبقة ، مما يطبعها بطابع دوجمائى قطعى .

★

فما الذى حال بين الماركسيين المصريين وبين تقدمهم إلى عالم الحداثة ، برغم ثقافتهم الرفيعة وقدراتهم الفكرية المتميزة ؟ إنها الدوجمائية الناجمة عن الإيديولوجية الماركسية ذاتها . وهذه الإيديولوجيا بدورها هى التى أخضعت فكر ماركس لبرجمائية لينين [٤] ولسياسة الدولة السوفياتية الشمولية فى عهد خلفائه فى الداخل والخارج مما أجهض أى « اجتهاد » على صعيد التنظيم والسياسة والفلسفة . ولأن الأخيرة هى ما تهمنا فى سياق البحث الأدبى فإننا نقول إن الماركسية ظلت بغير بناء فلسفى متكامل حيث خضع المشتغلون بالفلسفة وبالنقد الأدبى (جدانوف) لتوجيهات الدولة والحزب بدلا من قيادتهم لهما . وبإعمال المنطق الأرسطى – قاعدة التداخل Subalternation –

فإن الماركسيين المصريين كانوا أحرياء بأن يخضعوا لزملائهم الكبار السوفييت ، الذين أصدروا عام ١٩٦٣ كتاب (العالم الثالث قضايا وآفاق) قالوا فيه إن بروليتاريا العالم الثالث ضعيفة كيفاً وكماً وبالتالى لا يمكنها قيادة المجتمع للثورة الاشتراكية ، ومن ثم فلقد صار لزاما على طلائعها (الشيوعيين) أن يندرجوا فى تنظيم البورجوازية الصغيرة الثورية ، لأن هذا التنظيم بجناحه العسكرى وكوادره الفنية سيُتجه حتما إلى الاشتراكية عبر تطور لا رأسمال ، لأن طيق التطور الرأسمالى مسدود بالدول الصناعية الرأسمالية الكبرى .

لقد كانت هذه التنظيرة الدوجمائية هى الأساس «الإيديولوجى» . الذى بنى عليه الحزب المصرى قراره بحل نفسه عام ١٩٦٤ وإدراج أعضائه ، بوصفهم أفرادا ، فى تنظيم الاتحاد الاشتراكى ، وهكذا أصبح الماركسيون المصريون ناصريين سياسيا وتنظيميا ، مع الاحتفاظ باللقب الماركسى على سبيل الوجاهة الفكرية ، متجاهلين قولة لينين الشهيرة : « ليس ماركسيا من لا يؤمن بديكتاتورية البروليتاريا » .

★

هكذا نستطيع أن نخضع المفهوم النقدى للواقعية الاشتراكية فى مصر ، فى العصر الناصرى ، لجملة تساؤلات أولها : من الطبقة التى كتبت أدبيات لويس عوض وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس ونعمان عاشور وألفريد فرج .. إلخ ؟ هل كانت البروليتاريا أم كانت البورجوازية الصغيرة الثورة ؟ . وثانيها : لمن كتبت هذه الأدبيات ؟ للبروليتاريا (أو حتى للبورجوازية الصغيرة) أم للسلطة التى تحولت تدريجيا إلى سلطة البورجوازية الكبيرة البيروقراطية ؟ !

أما السؤال الثالث – والأخطر – فهو عن نجيب محفوظ . هل كتبت أدبه طبقة معينة ؟ وهل توجه هذا الأدب إلى طبقة بالذات ؟ إن التساؤل عن نجيب محفوظ هنا ليكشف المدى الذى ذهبت إليه الهلامية الطبقية والحراك الاجتماعى السريع ، صعوداً وهبوطاً ، منذ قامت ثورة يوليو حتى بداية تمحور الناس حول طبقات جديدة بعد الانفتاح الاقتصادى ، والعودة التدريجية إلى نظام آليات السوق بديلا عن نظام الاقتصاد الموجه ، ومن ثم قبول النظام الجديد بالتبعية الكاملة للاقتصاد الرأسمالى الغربى .

فهل كانت ثورة يوليو ، بما آلت إليه موضوعيا ، حسب نوايا أصحابها بالطبع ، حلقة من حلقات التحرر الوطنى أم كانت (بخطاياها السياسية وتلفيقاتها الفكرية) تمهيدا للثورة المضادة التى أعادت مصر ومن خلفها العالم العربى إلى عصر ما قبل الاستعمار ؟

الحصاد إذن مر شديد المرارة ، وهذا هو المفتتح لقراءة «الخرز الملون» .

يشعر قارىء هذه الرواية بأنه مع نهايتها يودع عهداً من عهود الرومانسية الثورية . وعبر أيامها الخمسة المنتقاة – تمثل خمسين عاماً هى عمر البطلة وعمر الحلم بالتحرر – تولد « نسرين » وتكبر وتحب وتتزوج ويخون زوجها ويخطف ابنها ويُقتل زوجها الثانى (المحب الحقيقى) وأخيرا تذبل وتموت منتحرة .

وحين يختار الكاتب تاريخاً معينا لميلاد بطله ، وتاريخاً آخر محدداً لموته فإنه يكون بذلك – مهتدياً بأداة معرفية علمية هى الوعى بالتاريخ –

قد أمعن فكرة ورتب لخطته وصمم نموذجاً وإطارا قد لا يبدو لفرط البراعة ودقة الصنعة ظاهراً للعيال ، إلا أن الصورة لا يمكن أن تشى بكل ما فيها من روعة دامية وجمال منهزم حزين إلا لأنها موجودة داخل هذا الإطار بالذات .

فمتى بالضبط ولدت البطلة ؟ . ولماذا لم يصرح الكاتب بهذا التاريخ على أهميته الشديدة ؟ إنها حيلة فنية شديدة الذكاء أن يترك لنا الأديب هذه المهمة . فالرواية تتحدث عن زواج نسرين (الزواج الأول) وهى فى الثامنة عشر مشيرة بشىء من الغموض إلى عام النكبة ١٩٤٨ ، وتتحدث عن موتها فى أوائل عام ١٩٨٠ مؤكدة هذه المرة ، بوضوحٍ ، إلى كونها قد تعدت الخمسين ، ومن ثم فعلينا نحن أن نستنتج أنها من مواليد منتصف عام ١٩٢٩ حيث اندلعت هبة البرق فى شهر آب أغسطس فى القدس العربية ثم فى فلسطين كلها من بعد « إذ وقع الصدام بين الحركة الوطنية الفلسطينية وبين المستوطنين اليهود وحلفائهم الإنجليز المحتلين ، هذه الهبة التى قتل فيها ١٣٣ وجرح ٣٣٩ يهوديا يقابلهم ١١٦ قتيلا و ٢٣٢ جريحا من العربى[٥] . ولنتأمل معا الأرقام مرة أخرى لكى يتبين لنا أى الكفتين كانت الأرجح فى هذه الفترة من فترات الصراع العربى الصهيونى .

ولدت نسرين إذن فى وقت كانت الثورة الفلسطينية فيه تمضى على دربها الصحيح معتمدة على سواعد أبنائها قبل أن تتناوشها عوامل التآمر عالميا ، وعوامل الإحباط الداخلى سواء على مستوى الأنظمة الحاكمة والقوى السياسية أو على مستوى الواقع الاجتماعى فى الوطن ذاته والشخصية القومية نفسها .

إن اختيار الشكل الفنى لهذه الرواية (الذى هو مزيج من الرواية التسجيلية والسيرة الذاتية) يبرره عاملان ، الأول : انتفاء اليقين بحقيقة موضوعية خارج الذات ، وهو ما يميز أدب شبان الستينيات (أدب الرفض) ، والثانى البحث عن إطار «موضوعى» لسرد الأحداث الكبرى التى أثرت فى الشخصية القومية . وربما بدا أن العاملين يناقض كل منهما الآخر : لكن مزيدا من التعمق سيجعلنا نرى أن كلا العاملين يكمل ولا يناقض ، ذلك أنه ومع سقوط الإيديولوجيا بات واضحا أن المرحلة التالية لهذا السقوط قمينة بالبحث عن أدوات جديدة لإنتاج الوعى العلمى سواء فى فهم التراث (كل ما هو حاضر فنيا من الماضى البعيد أو القريب . رضينا به أو لم نرض ، ضاراً كان أو نافعاً) أو فى فهم الواقع المعاش . غير أن المشكلة تكمن فى الأدوات المعرفية ذاتها ، فما هذه الأدوات التى استخدمها كاتب الخرز الملون لينتج لنا الوعى ، لا بالقضية الفلسطينية فحسب ، بل بقضية المصير العربى بأسره ؟ إنه يستخدم أولا أسلوب التوثيق ، فمن خلال الرسائل التى يكتبها البكباشى أحمد عبد العزيز لنسرين نتابع نحن وقائع سير المعارك بين قوات المجاهدين وقوات الصهاينة . ففى الخطاب الثالث مثلا نقرأ :

« لقد فرغنا أمس فقط من معاركنا مع مستعمرتى بيت إيثل وبيرة ودخلنا بيت سبع نحمل جثة شهيد من الضباط هو الملازم أنور الصيحى [٦] .

وإنه ليلجأ ثانيا إلى سرد الأحد بالأسلوب الإخبارى الذى نصادفه فى عناوين الصحف وأنبائها لا فى مقالات الرأى التحليلية ، وهو يفعل ذلك قاصداً حجب آراء الكتاب المهيمنين على توجيه الرأى العام لينزع العنصر الذاتى من بنية الخبر .

« أمضى عبد الناصر أسبوعين فى دمشق قام خلالهما بالالتقاء بجميع القوى السياسية وانتهى بتشكيل أول حكومة للجمهورية العربية المتحدة ، وطوال هذا الوقت كانت سوريا تشهد أفراحاً لم تشهدها فى تاريخها الحديث» (٧) .

وأما ثالث الأدوات وأخطرها ، فهى مروق الكاتب كشعاع ضوء من أسمنت التسجيل ورمل الإخبار وقرميد التاريخ إلى نسغ الروح وشغاف القلب «السيرة الذاتية» حيث تسفر المأساة عن وجهها الحقيقى ؛ ونلمس انقسام الذات الوطنية إلى نصفين ؛ أحدهما ثورى رومانسى حالم بالحرية والعدل والحب ، والثانى مهزوم فى داخل مستسلم للواقع مخذول وخائن منتفع بخيانته ، ولا غرو إن هو صار من بعد عميلا للعدو ، سقيم العقل والوجدان ، يحسب أن فى التعاون مع الأعداء نفع للأهل ! ويذكرنا هذا الافتراض الأخير بالبيان الذى أصدرته إحدى المنظمات الماركسية فى مصر تعليقاً على قرار التقسيم عام ١٩٤٧ مرحبة بوجود دولة إسرائيل : لأن وجودها فى قلب العالم العربى يساهم فى إسقاط الأنظمة الإقطاعية خصوصاً أن الحركة الصهيونية تضم اتجاها شيوعيا يمكن أن يقود النضال الأممى جنبا إلى جنب مع الشيوعيين العرب ضد الإقطاع والرأسمالية فى المنطقة ،

وسنرى كيف يتردد هذا المنطق الغريب فى الرواية .

★

بعقد من « الخرز الملون » استطاع مخادع أن يسلب لب نسرين ، فإذا بها - وهى ما زالت بعد صبية غريرة دون سن الرشد - تتمرد على قيم الأهل الأصيلة فتتزوجه دون رضا والديها . ويتردد صدى هذا التمرد الأهوج فى ميدان علاقة نسرين بالشعر ، فهى تكتب الشعر دون

أى التزام منها بقيمه المتوارثة ، وهى تثور على الشكل التقليدى دون اختبار حقيقى لامكاناته وقدراته الكامنة على التطور الذاتى ، فهى - بخلاف المجددين الأصوليين أمثال نازك الملائكة والسياب وعبد الصبور وحجازى - ظنت أن الثورة إنما تكون على الأوزان العروضية بينما كانت ثورة هؤلاء على « المعمار التقليدى » للبيت الخليلى . دعنا نقارن هذا الفهم الخاطىء لموسيقى الشعر العربى بما كتبه الناقد الموسيقى الصهيونى Menash Robinawicz فى صحيفة دافار فى الثالث من يونيو ١٩٢٧ حيث يقول : إن اليهودى رجل الشرق . وإن أصوات الشرق لعميقة فى قلبه . وهو بالرغم من تعليمه وثقافته الغربيين ابن للشرق وابن لمؤسساته الموسيقية » (٨) .

اليهودى الغربى يزرع نفسه قسراً فى التربة العربية ويتمسح جاهداً بتراثها الإيقاعى مدركاً أنه بهذا الزرع وذاك التمسح إنما يفسح لنفسه ولقومه مكانا بأكثر مما تفعل المدافع . أما بطلة الرواية نسرين فتكتب «شعرا» قوامه الانسلاخ من تراثه الإيقاعى على النحو :

« آمالى النازعات تطل من عيون سوداء

قل احتوى دمائى

ونبض الشهداء

مرآة ثورتى

أحزاننا ، فجرنا

والآفاق لوحة ترفرف باسمينا

وطنى غد سيولد من رحمينا

الأمل حنين فى أحشائنا ولو أبينا

قد تطول آلام المخاض

الرحم يعانى اليوم من الانقباض

ولكنه سينفرج وتحر الأوطان [٩] .

وبغض النظر عن إقحام حروف الروى (رحمينا .. أبينا) المخاض . الانقباض) وكذلك الخلل اللغوى فى تعبير « رحمينا » فإن خلو القصيدة من الأساس الوزنى إنما يكشف عن نفسية تسعى إلى التغريب -West ernization إلى أن تقع فى الاغتراب Alienation بالمعنى الحضارى والمادى على السواء .

وهكذا أوقع « نسرين » جموحُها الجاهل فى يدى نصاب يرى « أن فى تقسيم فلسطين بين أصحابها وبين اليهود الغزاة نفعا لأهلها لأن اليهود سينعشون تجارتها وسجلبون إليها المدنية والرخاء» [١٠] .

تلميذ مدرسة الاستعمار هذا ، الذى تعلم منه كيف يقايض السكان الأصليين فى أفريقيا خرزاً ملونا بخيرات مواردهم النفيسة من ذهب وفضة ونحاس وعاج وقطن وصوف . . إلخ يصوره محمد سلماوى ممثلا للمستوى الذاتى من المأساة داخل الوطن ، وانظر إليه وهو يشير إلى محدودية الثمن (الثلاثين فضة) ثمن تطليقها والتخلى عنها .

« لم يحاول التظاهر بأنه يتمسك بهذا الزواج الذى تركت نسرين أهلها وبيتها فى سبيله ، ولم يحاول الحصول على مبلغ أكثر مما عرضته عليه زوجة رئيس البلدية » [١١] .

هو إذن يلمح إلينا بقصة المسيح ويهوذا ، فالخائن وهو الزوج وأب الطفل الذى فى الأحشاء ، سيظل معنا (وسيكون مزيجا من رومانسية الثورة ومن خسة التاجر ربيب الهزيمة المتعايش معها معايشة الدود لإفرازات الأمعاء) ليس الابن هو الأب والأم معا ؟ ! .

هنا يقترب الكاتب من جوهر التراجيديا حيث يتم رصد لحظة التحول الملموسة فى التاريخ (وفى الوقت ذاته يتم الكشف عن التجريد) فالمصير الإنسانى يتشكل فى رحم الحاضر منبئاً عن انقسام للذات جديد ، وكأن المستقبل يكرر الماضى السحيق حيث تتفاعل داخل الإنسان عوامل السمو وعوامل الانحطاط جنباً إلى جنب ، بل لعلها تختلط وتمتزج وتتداخل إلى ما لانهاية . أما على مستوى الواقع الحياتى للبطلة ، فإن الكاتب ينقلها مطلقة حبلى مطاردة جريحة من فلسطين إلى مصر ، حيث تحتضنها مصر الثورة وبالذات الإنتلجنسيا تلك التى أصبحت «ناصرية» بقومييها وماركسسييها ، فإذا ما أخفق مشروع التحرر القومى (فى ظل التلفيق النظرى والممارسة الإيديولوجية المفروضة من أعلى) وإذا ما تم تسليم قيادة الثورة إلى نقيضها «الكيسنجرى» الذى راح يعمل على إعادة اقتصاد البلاد إلى مواقع التبعية (وبالتالى قرارها السياسى رأينا الصورة تقترب من النهاية حيث تنتحر البطلة عام ١٩٨٠ فى ذروة صعود موجة الثورة المضادة .

إن هذا الانتحار إنما يفترض نهاية عصر من عصور الرومانسية الثورية : عصر البطل الفرد والمخلّص الأوحد ، ذلك الذى تسير الجماهير وراءه وليس بجانبه ، وإذا كان لأحد أن يقرأ الخطاب Discourse الذى

تقصد إليه الرواية فإن عليه أن يقرأ ماكُتب وما لم يكتب . والذى لم يكتب (وهــو جـزء من خطاب الكاتب ومـراده الحـمـيم) إنما هـو المسـتـقـبل ، وهذا الأخيـر مـرتهـن بالقـارىء ، فهو المسـئول عن الولوج من الحـاضـر الأليم إلى المســتقبل المأمول ، واعيـاً بـحجـم الهم وثقل الميراث ، وعليه ، وهـو ، أن يبدع للثورة لغة جديدة وعلاقات مختلفة مسلحاً بوعى علمى لا إيديولوجى، وعى يأخذ فى الحسبان المتغيرات على الساحة العالمية متعلماً منها لغة العصر دون أن ينسى لحظة واحدة أهدافه هو .

الهوامش :

(١) لويس عوض ، بروميثيوس طليقا . مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٧ ، صفحة ١٠ .

(٢) تعد كتابات ماركس خصوصاً (نقد الأقتصاد السياسى) و (رأس المال) إضافة لعلم الاقتصاد السياسى ، الذى بدأه فى انجلترا آدم سميث ودافيد ريكاردو بتسجيلهما بداية نظرية القيمة - العمل ، وليست تأسيسا لعلم جديد . وقد يرى لويس ألتوسير أن الماركيسية نقلت الفلسفة من الوضع الإيديولوجى إلى الوضع العلمى عبر المادية الجدلية ، لكننا نقول وما الفرق بين « الله » عند الجبرية الإسلامية مثلا وبين منظور ألتوسير « للموقع البنيوى » الذى « يعهد » إلى الأفراد بالعمل المحدد سلفا باعتبارهم ركائز أو حوامل Supports للعلاقات البنيوية - أنظر دراستنا بمجلة الهلال ، عدد مايو ١٩٨٣ ودراستنا بجريدة عمان ٢٣ يونيو ١٩٨٤ .

(٣) نفرق هنا بين البورجوازية الصغيرة الثورية (والناصرية تعبيرها السياسى) والتعبير الطوباوى عن البورجوازية الصغيرة الرجعية (ويمثلها الإخوان المسلمون) .

(٤) قارن هجوم لينين الشرس على كاوتسكى الذى نصحه بعدم استلام السلطة قبل ثورة أكتوبر لحين نضج « الظروف الموضوعية » الملائمة للتحول الاشتراكى ، وبين استخدام لينين لحجة كاوتسكى نفسها ضد اليساريين الشيوعيين عام ١٩٢٢ لتبرير سياسية الـ N.E.P وهى سياسة رأسمالية فى جوهرها ومناقضة لكل تعهدات لينين التى أوردها فى كتابه (الولة والثورة) عام ١٩١٧ قبيل استلامه السلطة بأشهر معدودة معترفاً ضمنياً بأنها كانت محض طوباوية .

(٥) عبد القادر يس - شبهات حول الثورة الفلسطينية - دار الثقافة الجديدة ، ص ٢٥ : ٢٦ .

(٦) الخرز الملون صفحة ٢٢ .

(٧) الخرز الملون صفحة ١٠٤ .

(٨) لاحظ دلالة اسم الكتاب Ariel ومعناه القمر الداخلى من أقمار زحل الخمسة !

Ariel- ARevler of Arts and Letters in Israel Jursalem- Number 88/ 1992 p.7.

(٩) الخرز الملون صفحة ٩٩ .

(١٠) الخرز الملون صفحة ١٣

(١١) الخرز الملون صفحة ٣٨ .

تحت البرنيطة قرد

قضية هامة وعرض هازل

ذات يوم أراد المسيح (عليه السلام) أن يوحى إلى حواريه بواحدة من سنن الكون مؤداها أن من يطلب تغيير القيم والأفكار فإنما يتعين عليه أن يبحث عن وسائط جديدة للتعبير عن هذا الجديد المنشود : لهذا قال : " لا تضعوا الخمر جديدة فى زق قديم " فإذا استعدنا نحن هذه الصورة الفنية الموحية كى ننقلها إلى عالم المسرح الذى نعيشه اليوم . فإننا نقول للمسرحيين " لا تضعوا المضمون الجديد فى شكل قديم ، بل حاولوا أن تبدعوا أشكالا جديدة دائـماً ، فالفن لا يســمى فنا إلا إذا أتى بالبدعة (والتى هى فى عالم الفن ليست ضلالة وليست فى النار) وإلا فلماذا لا نكتفى بالقديم ؟

بيد أن أصحاب فرقة " عيون الفن " أبت إلا أن تسير على درب يزعم أنه يستطيع تحقيق المعادلة الصعبة بين الطرفين : الجاد والهازل ، والحجة : أن الجمهور يريد ذلك ! وبالطبع فإن هذه الحجة ليست إلا زقاً قديماً .

وعبثا تحاول إقناع أصحاب الفرق الخاصة بأن الجمهور الذى يستندون إليه إنما هو صنيعة لهم ونتاج لتربيتهم له ، حتى إذا هم وقعوا على فكرة جديدة أو أرادوا أن يخطوا لأنفسهم خطأ مختلفاً عن القبح السائد والتفاهة المنتشرة بين زملائهم ، تراهم – أعنى المخلصين منهم – وقد سقطوا فى ذات الفخ بتبنيهم للفكرة القديمة : الجمهور عاوز كده .

والحق أن فرقة " عيون الفن " واحدة من القلة المخلصة بين أصحاب الفرق الخاصة (فرقة محمد صبحى واحدة أخرى) ولهذا فقد استحقت أن تناقش وأن يوضع عملها على مائدة البحث وتحت مجهر النقد .

فالفكرة التى بنى عليها مؤلفها د . عزت عبد الغفور هذه المسرحية فكرة جديدة على بنية المسرح التجارى ، فهى تؤكد أن سر شقاء العالم الثالث مرده إلى هيمنة الغرب وسيطرته على وسائل الإنتاج الكبرى فى عصرنا ، وبالتالى نجاحه فى قيادة علاقات الإنتاج لما فيه صالحه هو ، حيث يؤدى تقسيم العمل الدولى إلى إحتكار الشمال الغنى لأسرار التكنولوجيا بينما تحرم منها الدول النامية فتقع مرغمة فى ربقة العبودية لنقضيها الغنى ولعملائه الكومبرادور وصبيتهم من الوكلاء التجاريين والانفتاحيين كباراً كانوا أو صغارا ، فصار لزاما على القوى الوطنية أن تمارس الصراع على محورين : القمة هناك ، والأتباع هنا ، فكرة لا شك واعية بآليات الصراع الدولى والطبقى ، ومن هنا يأتى جدتها فى كونها تطرح من خلال عمل درامى ينتجه ال... قطاع الخاص .



تيسير فهمى

الدكتور عقل يمثل الصفوة الوطنية المثقفة ، هالة صعود سريع لواحد من هؤلاء الأوغاد فى ظل مناخ إنفتاحى يقتل كل قيمة شريفة فى المجتمع ، ذلك هو سمير بيه الذى يدعى أنه حاصل على شهادة الدكتوراه بينما هو مجرد لص وقواد ومخرب وانتهازى ، وبينما تخصص له الصحف والمجلات الصفحات لينشر فيها آراءه الفجة ، وبينما يستضيفه التليفزيون وتسعى وراءه الإذاعة ، فإن الدكتور عقل يهاجمه فى كل مكان ، ولا يكتفى بذلك بل يهاجمـــه فى عقر داره مقتحما مكتبه (هل من العقل أن يفعل المثقف الوطنى ذلك ؟) فتكون النتيجة أن تستدعى الشرطة وأن توجه له تهمة الاعتداء وأخيراً يتهم بالجنون .

ويستعين سمير بيه بطبيبة من قريباته (تيسير فهمى) ليثبت عليه الجنون ، غير أن الدكتور عقل ينجح فى إقناعهما بسلامة موقفه ، ولكى يؤكد لها أن فى مصر عقولا يمكنها أن تنافس الغرب يقول إنه اخترع جهازاً بمقدوره أن يحيل القبيح إلى جميل وهو يثبت لها ذلك عمليا بتجربته على ممرضة تعمل مع الطبيبة فإذا بها تتحول إلى نجمة للإغراء وسرعان ما يتهافت عليها المنتجون وموزعوا الأفلام يتعاقدون معها لأعوام قادمة وينفقون على الدعاية لها بغير حساب انتظاراً لما سوف

يجنون من أرباح تسيل من عيون فتنتها وروعة جسدها ، وفجأة يعيدها الدكتور عقل سيرتها الأولى فيكاد هؤلاء أن يفقدوا عقولهم فيتفقون مع كبيرهم سمير بيه على القضاء على عقل ، وينضم له رجل أجنبى يرتدى " برنيطة " تحتها عقل بربرى حيوانى تحركه الشهوة إلى التدمير (الممثل أحمد مختار) ويصل الصراع إلى ذروته حين يسجل الدكتور عقل حديث التآمر بين سمير بيه و « القرد » حيث يعترف الأول للثانى بأنه قواد ومزور وسافل ودوره فى التخريب قائم تحت رعاية «القرد الغربى » وحين يستمع ضابط الشرطة إلى هذا التسجيل ويقرر القبض على المتآمرين تصطدم به سيارة فتقتله (بتدبير من سمير بيه وشريكه القرد –) وأخيراً يتم كشف المؤامرة حيث يتحول سمير بيه بتأثير الندم ؟؟ إلى وطنى تائب وتناشد قريبته الطبيبة الدكتورة هدى عامر (تيسير فهمى) الجمهور بأن يتخلص من الزيف والزائفين ويخطب الدكتور عقل مطالبا الشعب ألا يسجد لأصنام الغرب .. ألخ وتنتهى المسرحية .

وبغض النظر عن النهاية المفتعلة . فإن التفكك الدرامى كان واضحاً منذ البداية ، فالعلاقة بين عقل The protagonist وبين غريمه سمير

بيه Antigonist واشتداد الصراع بينهما لا يمكن أن يبررها مجرد شعور عقل بالقرف من أمثال هؤلاء الإنفتاحيين ، وإلا فلماذا اصطدم بهذا الرجل بالذات ؟ وأيضاً لا يكفى أن تكون الطبيبة هدى قريبة الإنفتاحى حتى يحدث لها التحول من النقيض بتأثير اختراع غير معقول يحيل الدميمات إلى جميلات (أهذه هى تكنولوجيا العالم الثالث؟) لكن التبرير الداخلى Inner Justifican كان بإمكانه أن يعالج هذه النقطة لو أن المؤلف اهتم ببناء الشخصيات واستكمل لها أبعادها الثلاثة: الجسمانية والاجتماعية والنفسية ، بدلا من تنميطها وإحالتها إلى رموز فجة (أنظر مثلا إلى اسم عقل) ، وإن شخصية الشرير -Vil lian مثلا – ورغم الإغراء الكامن فيها للتنميط – نراها عند شكسبير متكاملة مستوفاة لمقوماتها الشخصية حتى أن " شيلوك " ليتجاوز بذاته الترسيمة اليهودية الكلاسيكية ليصبح شيلوك وليس مجرد يهودى وكذلك نتعرف على " ياجو " فى عطيل لا باعتباره غيوراً حقوداً فحسب بل بحسبانه شخصية من البشر لها مبرراتها الداخلية وهمومها الخاصة ، وقل مثل ذلك فى أدموند ابن دوق جلوستر غير الشرعى فى الملك لير والى كروجستاد فى بيت الدمية وغيرهم كثير ، وجميعهم أناس يحبون ويكرهون ، لهم ضعفهم أحياناً ولهم قوتهم ، الأهم – على مستوى القيم

الدرامية – أن شرورهم مبررة على الأقل أمام أنفسهم وأمامنا نحن المتفرجين ، ولولا أن شرهم له أسبابه الخاصة لسقطوا جميعاً فى السطحية والتفاهة ومن ثم ضعف الصراع الدرامى إذ لا يقوم صراع حقيقى إلا بين شخصيات قوية على الجانبين .

وليس هذا هو الحال فى « تحت البرنيطة قرد » فسمير بيه مجرد نمط أو قل هو مصيبة اجتماعية وليس إنساناً الآلى ليس له أن يندم أو يتوب عن البرنامج الذى ركب فيه وكذلك " عقل " نمط أخر ، بل هو نمط غير واقعى بالمرة ولا يمكن أن تقابل شبيهاً له إلا فى عقول كتاب المسرح المصرى والتجارى بوجه خاص ، وأما عن القرد الذى تحت البرنيطة فهو يحتاج إلى حديث خاص .

وذلك أن تصوير الغرب أو بالأحرى اختزاله واختزانه فى هيئة محددة: راعى البقر العصرى والفتوة ذى العضلات النووية ، وإنما هو تسطيح للوعى بهذا الغرب وبحضارته القائمة على النظام الرأسمالى (المسئول عن كل الشرور) وليس الشخص الرأسمالى ما نقصده بالمسئولية) تلك الحضارة التى تطالعنا بوجه آخر يتمثل فى معارضه هذا النظام صراحة أو ضمنا ، وإن إبسن وبرنارد شو وبرتولد بريخت

بريخت وبيكاسو ولويس أراجون وكازانتذاكيس وجان بول سارتر وألبير كامو وغيرهم ألوف وألوف ورءاهم الملايين من البشر المحبين للعدل والسلام كل هؤلاء نتاج هذا الغرب وحاصل ثقافته وقيمه ، لكن الانزلاق الى التعميم والنمطية الفجة قد دفع بهذا النص الشريف المقصد إلى أحضان القيم القديمة للمسرح التجارى وبذلك - ورغم محاولات المخرج ناصر عبد المنعم - أتسعت مساحة الإسفاف (محمد أبو الحسن فى دور سمير بيه) ومساحة القفشات الجنسية والتعرى الزائد (الممثلة وفاء مكى) وكذلك الاستعراضات التى صممها مجدى الزقازيقى) التى لم تتحد بنسيج الدراما وظلت لوحات منفصلة .

بالطبع فإن مجرد اختيار نص يحمل فى طياته بذور فكر ليعد موقفاً شجاعاً لهذا المخرج ابن الثقافة الجماهيرية ومسرح الطليعة ، وستكون مسئوليته فما هو قادم (مادام الإخراج للقطاع الخاص هو السبيل الوحيد للعيش الآن) مرهونة باختيار النصوص الجادة (ولتكن كوميدية فلا تناقض بين الكوميديا والجدية شريطة أن يخلصها من هذا الهزل الزائد لا سيما وأن ممثلين جادين) هما : أحمد ماهر (الذى قام بدور عقل باقتدار وإقناع) وتيسير فهمى (فى دور الطبيبة الشابة الدكتورة هدى) قد أثبتا أنه ليس بالهزل وحده تكون النجومية .



كاليجولا الأمريكى يمتلك القمر

حسن ما فعله د . أبو الحسن سلام باختياره نص الأديب العالمى البير كامو كاليجولا ليقدمه على مسرح قصر ثقافة الأنفوشى الى جماهير الإسكندرية المتعطشة موضوعياً للمعرفة ولتذوق ثمرات الإبداع العالمى الرفيع لاسيما ثمار الفكر الوجودى بتحوير خاص يناسب المرحلة الحالية .

ذلك أن كامو حين كتب نصه الجميل هذا إنما كان مدركاً شأنه شأن مثقفى اليسار الفرنسى فى الخمسينات أن الماركسية التى أرادها مؤسساها ماركس وإنجلز مرشداً للعمل وليست عقيدة جامدة قد تحولت فى التطبيق على يدى لينين أولا ثم ستالين ثانياً إلى ديكتاتورية حزب ثم إلى ديكتاتورية شخص واحد هو سكرتير عام الحزب ، وعلى يدى هذا الديكتاتور الفرد تم القضاء على الألوف من كوادر الحزب ذاته وعشرات

الألوف من الاشتراكيين الديمقراطيين فضلا عن سحق إرادة الملايين من الوطنيين المعارضين لاسلوب الحكم .

فى هذا المناخ كتب ألبير كامو مسرحية كاليجولا لكى يقول إن الحرية المطلقة وهو مطلق وسواء طلب هذه الحرية المطلقة المشروع الغربى القائم على فكرة الفردية المحضة أو طلبها المشروع السوفياتى القائم على نفى الفردية (وهذا وهم آخر لأن الدولة سيحكمها فرد فى نهاية المطاف) فإن الديكتاتورية هى التى سوف تتربع على عرش العالم ولسوف تطلب المحال (القمر ولسوف تسقط فى الختام تحت وطأة المؤامرات والعنف المضاد .

فلماذا اختار مخرجنا الأكاديمى د . سلام هذا النص وفى هذه المرحلة تحديداً ؟ وهل تراه التزم برؤية كامو التى انطلق منها الأديب العالمى فى مرحلة الخمسينات ؟ ولو فعل ذلك لما كان لعرضه إلا قيمة تاريخية ولما استفزنا للكتابة عنه ومناقشته إنما هو - أعنى - أبو الحسن - راح يتمعن النص الثرى ويطابقه على المشهد العالمى المعاصر فإذا به يرى فى أمريكا . بعد سقوط الاتحاد السوفيتى ديكتاتوراً جديداً قادراً علي أن يمتلك القمر فعلاً لا مجازاً بفضل التقدم الفنى الهائل وعلوم الفضاء

المتطور وبفضل انفرادها بالتحكم فى الثروة العالمية وأخيراً بفضل حجتها الكلاسيكية التى تزعم أنها دولة ليبرالية تحمى وتساعد على انطلاق طاقات الأفراد لتحقيق سعادتهم الخاصة .

أما مخرجنا المثقف فلقد أيقن أن نظاما عالمياً أحادى التوجه قد حل محل النظام السابق ثنائى القطبية ، وهذا النظام الجديد ستكون فيه أمريكا لورد العالم يحيط بها دول إقطاعية كبرى (وسائل الإنتاج التى تحتكرها هى وصناعة المعلومات وإنتاج المعرفة) وتنزل فى ظل هذا النظام الجديد الدول الضعيفة الى مرتبة الأقنان (راجع مقالنا فى مجلة دراسات عربية عدد مارس / إبريل بيروت ١٩٩٦ حتى ولتمنع هجرة سكان العالم الثالث الى دول الشمال من الآن .

فهل يعيد التاريخ نفسه وتتكرر مأساة عصر الإقطاع بحيث تصبح الدول الصغرى أقناناً لاحق لها فى الانتقال من المقاطعة وليس عليها إلا أن تعمل لصالح اللوردات الكبار ؟

الفعل المسرحى يجيب بالإيجاب فهو يدور على الخشبة كما لو كان يحدث بين نصف كرة تمثل الشمال ونصف كرة أخرى تمثل الجنوب ، فى

الأولى تلمع السماء بنجومها وشمسها وقمرها ، ففيها إرادة العلو وفيها اللوردات (واللورد لغة تعنى الرب) وفى الثانية يقبع الظلام والمرض والجهل والفقر والعبيد .

ولكن الديكور - والديكور فى المسرحية يلعب دوراً فلسفياً بجانب دوره الجمالى الأخاذ - يقدم بجانب هذه الإيحاءات عموداً أيونيا ضخماً كأنه يشير إلى فكرة الحتمية ومع ذلك فهو عمود مشروخ شرخاً رأسياً يسمح بمرور الديكتاتور صاعداً إلى أين ؟ إلى الفراغ .

فإذا قال فكر امبريالى هو فوكوياما إن التاريخ قد بلغ نهايته بإنتصار الرأسمالية على الاشتراكية كان الرد عليه بأن التاريخ ليس شخصاً مستقلاً فاعلاً وإنما الإنسان وحده هو الفاعل وهو المدبر لحياته إيجاباً وسلباً وإذا كانت الرأسمالية قد كسبت معركة فإنها لم تبلغ ولن تبلغ مرحلة النصر النهائى ، فلاشئ نهائى فى هذا الكون إنما كل بنيه Structure تحمل عناصرها وعلاقاتها الداخلية وفى ذات الوقت تحمل جرثومة هدمها الذاتى وتفكيك روابطها وما القول بأن التاريخ قد أكتمل إلا سقوط فى الفكرة الحتمية التى تسببت فى جمود الفلسفة الماركسية وتراخى المجتمع السوفياتى واتكاله على التاريخ الذى سيهزم

الرأسماليين وحده هذا التصور عن نهاية التاريخ هو بعينه الكفيل بالقضاء على البنية سواء كانت إمبراطورية أو دولة عظمى فى منظومة دول مقارنة أو نظام ثنائى القطبية أو نظام أحادى وهذا هو ما عبر عنه شيريا زعيم الأشراف المتآمرين قائلا " سأشترك معكم ليس من أجل ما أصابكم من إهانات تافهة بل لمحاربة فكرة كبرى فى انتصارها نهاية العالم وهى كلمة استخدمها المخرج ببراعة ليعبر بها عما يدور فى أروقة الفكر فى عالم ما بعد الحداثة Post Modernity حيث يتنبأ المفكرون بصعود الأصوليات الدينية والتجمعات العرقية وانضمام بعض الدول إلي شبكات الإرهاب الدولى فضلا عن امكانية استيلاء قوى فاشية على السلطة فى بلدان متعددة تمهيداً لقيام حروب عالمية جديدة وجميع هذه الظواهر تشكل فيما بينها الرد على " الفكرة الكبرى " التى وافق شيريا – من أجل محاربتها على التآمر ضد امبراطوره وتلك هى فكرة حتمية استيلاء قوة واحدة (ديكتاتورية) على السلطة فى العالم كله.

هذا الصراع الهائل عبر عنه العرض المسرحى بأدوات جمالية متعددة ، أولها الديكور الذى صممه الفنان محمد عبد الفتاح بأسلوب غاية فى الروعة قام على تنفيذه محمد خميس وشريف دسوقى وياسر

ياسين وابراهيم رمضان وقد أشرنا إلى دلالته أنفاً وثانى هذه الأدوات هى الموسيقى التأثيرية التى قام على اختيارها هانى السيد خاصة فى الأفرتيرة ومشهد الخاتمة وثالثها المكياج الذى صممه ونفذه فتحى يوسف بخبرته الطويلة وكذلك ما قامت به الفنانة فاطمة الزهراء من التصميم للأزياء الرومانية بإيحاءات خاصة نجحت نادية حماد فى تنفيذها بأسلوب المحترفين .

أما الممثلون فقد لعب السيد رجب دور كاليجولا بإجادة وتألقت بجانبه رانيا ابراهيم فى دور كايزونيا رغم صغر سنها الذى عرقل خطابها قليلاً أن تؤدى دور العشيقة العجوز (رمز أوروبا بالنسبة لأمريكا) أما مصطفى أبو غربية فكان كلاسيكيا بحق دور الشريف العجوز ، كذلك كان محمد يوسف فى دور شيريا ونجح هانى أبو الحسن فى دور سيديون – على قصر الدور – ومعه مديحة الطاهر فى دور زوجة مسيدس .

وذلك عرض يثير التفكير ويدفع إلى التأمل بل ومحاولة التصدى لكل نزعة ديكتاتورية فى أى موقع فالاستبداد والطغيان بنية لابد من تحليلها ومراقبتها والتأثير فيها بالفعل المضاد وهو ما يعنى تأسيس الديمقراطية

بداية من الأفكار والعقائد حتى مجالس الحكم مروراً بدور التعليم والمصانع والمعاهد والأندية والجمعيات وكل مؤسسات المجتمع المدنى وأولها الأسرة .

وهذا هو ما يقدمه مسرح الهواة ولعمرى إنه الأفضل الف مرة من كل ما يقدمه المسرح التجارى ذلك الذى يزعم البعض أنه يتبنى أحياناً قضايا أو يتلمس مشكلات فالحق أنه هو ذاته مشكلة مؤرقة لكل صاحب ضمير وطنى وفنى .

مسرحية " المهرج " بين عطيل ... وصقر قريش

على مدى ليالى شهر رمضان والعيد ، استمتع جمهور القاهرة بهذه المسرحية الجادة وهى تعرض على مسرح وكالة الغورى بحى الحسين الشعبى .

المسرحية طرح شديد الخصوبة لمأساة الواقع العربى المعاصر ، تناول فيها الكاتب السورى المعاصر محمد الماغوط فكرة هذا الواقع المتفسخ الردئ على خلفية تاريخ ناصع مجيد ، لتبدو المقارنة مذهلة ومخيفة الى حد لا يمكن معه السكرت و التغاضى .

فمن خلال فرقة مسرحية تمثل أدواراً من الروايات العالمية - بطريقة التهريج - يمثل بطلها مشهد كاسيو وعطيل وديدمونة (محاولا أن يلفت النظر إلى أن البطل عطيل مغربى عربى وأن شكسبير نفسه ما هو الا الشيخ زبير محاولة للتمسح فى حضارة الغرب) .

ثم ينتقل هذا المهرج الى تصوير كاريكاتيرى للبطل العربى فاتح الأندلس عبد الرحمن الداخل الملقب بصقر قريش والمولود عام ١١٩ هجرى ، وإذا بالصقر يهتز فى مرقده ، يستدعى حفيده المهرج (الذى يتصور أن صقر قريش استولى على السلطة عن طريق انضمامه الى الكلية الحربية ليشرح له كيف كان الجهاد والنضال ، وهو يقول للحفيد المعاصر لو أن مهرجا من أحفاد الروم أو الفرس سخر منى مثلما فعلت ، لما اهتز

خيط فى كفنى .. لكن أن بفعل هذا حفيد من أحفادى فهو ما لا أقبله أبداً .

ومع ذلك فإن الحوار يجري بين الجد وبين الحفيد فيكشف عن مقدرة المهرج المعاصر على التحدث باللغة الانجليزية بل وبالفرنسية والإيطالية كم هو يقدم لحاشية الصقر نظارات شمسية وساعات رقمية وزجاجات ال " سفن آب " وعلب اللحم المحفوظ ، فيبهر الأجداد لبعض الوقت ، ويقرر الصقر أن يعينه واليا على الأندلس ، لكنه يفاجأ بقول الحفيد ، « أنها ضاعت يا جدى منذ قرون » فيستغرب لقوله ويحسبه طامعاً فى ولاية أقرب إلى سكناه ، فيعرض عليه ولاية (الاسكندرونة) بيد أن الحفيد يؤكد فيها إنها ضاعت بعد الحرب العالمية الأولى .. وهنا يقول : إذن فأنت تطمع فى ولاية فلسطين أيها الحفيد الماكر » ولكنها ضاعت أيضاً يا جدى بعد الحرب العالمية الثانية ، وإذ يتثبت الصقر من هذا القول أخيراً ينفجر غاضباً : كيف مزقتم دياركم التى أقمناها لكم معجونة بدمائنا؟

ويقرر الصقر أن يحضر الى القرن العشرين ليقود الكفاح العربى استخلاصا للأرض من غاصبيها .. غير أنه يعجز عن الدخول الى أية دولة عربية ، فهو لا يحمل جواز سفر ولا بطاقة شخصية ولا يعرفه اثنان فى الوطن العربى بأكمله بينما تعبر المطربة الشهيرة الحواجز الجمركية

دون أن تقدم اثباتاً لشخصيتها .. وأخيراً يلقى بالصقر فى أحدى الزنازين متهما بالعمالة والتخريب ، لكن ": الأندلس : (الغرب الحديث) يطالب بتسليمه ليحاكم كمجرم حرب ، ويتفاوض القادة معه وأخيراً يسلم الى الأعداء مقابل صفقة بصل .

تناول المخرج الشاب ايمان الصيرفى هذا الفعل بحساسية وذكاء ولا سيما فى مشهد التعذيب البدنى الذى نجح المهرج (الممثل الصاعد حسن الديب) فى تأديته دون مبالغة أو تهويل ليؤكد أن التعذيب الفكرى والبدنى كفيلان بمحو الشخصية الإنسانية تماماً .. فالفارس دحام يقرر أمام جلاديه أنه جاسوس وأنه عضو فى منظمة سرية أعضاؤها هم أبطال التاريخ العرب وعلى رأسها صقر قريش نفسه .

وكان استخدام السلويت وابتعاد الضوء بقدر محسوب تدريجى برسم صورة استخدام المنفاخ التقليدى وكذلك " العروسة " ودش المياه الباردة والمياه الساخنة ، وكذلك نجح المخرج فى اقناعنا باستعماله لجهاز الروليت فى تقليب الضوء لإظهار تداخل العصور التاريخية ووحدتها فى أن.

أما مشهد المفاوضات فلقد كان باهراً حقاً فصقر قريش حبيس فى الزنزانة أسفل المشهد (البناء النحتى للمجتمع) وأما على الكادر (البناء الفوقى) فلقد خصصه للمتفاوضين .

استطاع النجم المسرحى الكبير محمد السبع أن يقدم ويصور دهشة وألم وغضب واصرار صقر قريش فى تموجات صوتية وأدائية رائعة ، وقاد زملاءه الممثلين الشبان (لا سيما هشام جاد ومحمد امبابى ومصطفى طلبة وكمال سليمان) على طريق الأداء الرفيع . وكانت الحان حمدى رؤوف وديكور فوزى السعدنى وأشعار حمدى عيد بمنزلة الاطار الجمالى لهذا العرض المبهر الجاد .

عطية الارهابية
وبوربون
القطاع الخاص !

أنهم كالبوربون لايتعلمون شيئاً ولاينسون شيئا .

هكذا قلت لنفسى بعد أن فرغت من مشاهدة مسرحية جلال الشرقاوى الجديدة « عطية الإرهابية » وسألت نفسى مخلصاً فى البحث عن إجابة : ماالذى يهدف إليه بالضبط أساطين المسرح التجارى المصرى ؟

أيكون الهدف مجرد الربح وتكديس الأموال على حساب الناس المخدوعين بدعايتهم ونجومهم وقنابلهم المسيلة للضحك ؟ أم أن وراء عروضه المتتالية على نفس الخط عقلاً مفكراً يعادل بالفن ماتسميه الأدبيات السياسية بالثورة المضادة ؟

إن كان الربح هدفه الأوحد فكيف يمكن تفسير استمراره مع تناقص رواده يوما بعد يوم ذلك أن الأزمة الاقتصادية طالت حتى الشرائح العليا من البورجوازية الصغيرة (أرباب الحرف المميزة كالسمكرية والميكانيكية وأصحاب حوانيت الأحذية والبوتيكات ومدرسو الدروس الخصوصية .. ألخ) وهؤلاء إنما يمثلون جمهور الترسو ووسط الصالة بهذا النوع من المسارح ، ومن ناحية أخرى فإن جمهور الصفوف الأولى من النفطيين وملوك الانفتاح وكبار التجار معرضون لتقلص أعدادهم فى قادم الأيام بفعل الأزمات المتوقعة وفى ظل التشرذم والتفرقة

واتســـاع الفـوارق الطبـقـيـة وبروز المخـاوف واندلاع الفتن الطائفـيـة ونداءات الثأر .

أما إن كانت الثانية ، أعنى أن تكون تلك العروض تكتيكات واعية ترمى إلى تحقيق هدف استراتيجى عميق الغور ، ألا وهو العصف بما بقى من مكتسبات نضال هذا الشعب عبر حلقاته الثورية الثلاث العرابية ، ١٩ ، ٥٢ فـإن الأمـر يسـتـحق مـزيداً من إلقـاء الضـوء على هذا الذى يجـرى بساحة المسرح التجارى .

ذلك أنه ولتحقيق مثل هذا الهدف لابد من تسطيح الوعى إلى درجة أن يقبل المرء بالسم يحسبه دواءً ، وأن يرضى بالسلب وكأنه العطاء ، وإنك لترى إلى موظفين صغار يتحمسون لفكرة بيع القطاع العام ، وإنك لتجد عمـالا وفلاحين يفـرحون لأن نسبـة الخمسين فـى المائة المخـصصـة لهم بالمجالس النيابية فى طريقها إلى الإلغاء !

إن تسطيح الوعى والإنقـلاب به على نفسـه لتـمـثل أقـوى أسلحـة الثـورة المضادة ، يبدأ الأمر باختيار موضوع يكون بؤرة الاهتمام العام أو كما يقال « موضـوع السـاعة » ، وفى حـالتنا هذه فإن مـوضـوع السـاعة هو الإرهـــاب و ثم يثنى بعـرض هـذا الموضـوع فـى شـكل مـألوف ومـقـبـول للجمهور ، وفى حـالتنا هذه فإن الشكل المطلوب والمألوف هو الكوميديا الهزلية الشديدة farce فـإذا أضـيـفت إلى هذين العنصـرين الموسيـقى والغناء وهمـا مـحـبوبـاً كل البشـر ، ثم أخـتـتـمت هذه العناصـر الثـلاثة بإخراج مبهر ونجوم لهم حضور وقبول لاكتملت أصول ومقومات هذا

السلاح الفتاك الذى أسميناه : تسطيح الوعى تمهيداً للانقلاب به على صاحبه بعد صرفه عن التفكير فى حقيقة المشكلة والبحث عن جذورها والعمل على إيجاد حل لها .

★★★

بطلة المسرحية إمرأة حسناء (سهير البابلى) قُتل زوجها فى حرب الخليج ! ولاتسأل أصحاب المسرحية عن الأسباب الحقيقية لهذه الحرب ولا عن تأثيرها فى الأزمة العربية أو أثرها على الإنسان المصرى ، فكل هذا من نافلة القول (وكأن شيئاً قيل !) .

المرأة الحسناء تبيع الصحف « بكشك » أمام مبنى مباحث أمن الدولة وإذ بتعرض الكشك للإزالة تسافر المرأة إلى قبرص (ولماذا قبرص بالذات ؟ !) وعند عودتها يتصور جهاز الأمن أنها إرهابية خطيرة جاءت من قبرص بتعليمات من « تنظيمها السرى » لتدمر مبنى المباحث ، وهذا التصور من جهاز الأمن مرجعة إلى كونها تشبه الإرهابية الحقيقية إلى درجة لاتصدق (فعلا نحن لانصدق) وهكذا تبدأ المطاردة التى يقودها مخبر سرى (تصور « مخبر سرى ») الذى هو صلاح السعدنى ويظل المخبر يطارد وهى تفر إلى أن تتكشف الحقيقة (يالتعاستى وأنا أكتب هذه الكلمة العظيمة فى هذا الموضع الـ) ويتضح لجهاز الأمن أنها ليست الإرهابية المطلوبة ! ياللهول !

هذا الهراء الذى كتبه مؤلف السينما إبراهيم مسعود بحرفته التى

أكتسبها من عملة بأفلام الجواسيس والمطاردات والمواقف المليودرامية الفاقعة ، هذا الهراء الذى أخرجه « الشرقاوى » المتخصص فى تفريغ أى عمل فنى من أى دلالة فكرية أن وجدت (راجع مدرسة المشاغبين وقارنها بالأصل السينما « إلى أستاذى مع حبى » (لتدرك حجم الكارثة)هذا الهراء فى عطية الإرهابية لايخرج عن كونه إحدى المحاولات الدؤوب لقهر عقل المشاهد " ذلك إنك ستنسى وأنت تضحك على خفة دم سهير البابلى وبراعة عمدة الحلمية « صلاح السعدنى » فى التفكير والإنتقال من شخصية إلى أخرى ، ستنسى وأنت منبهر بالإخراج المتقن لفنان يعد أستاذ تقنياته Master of his techniques خاصه لمشهد « صالة الوصول » وأنت تستمتع بألحان جمال سلامة وكلمات الشاعر الغنائى عبد السلام أمين ، ستنسى طبعاً أن تسأل عن الأسباب الحقيقية لتفجر موجات الإرهاب فى بلد كان آمنا كهذا البلد ، ولن تخوض بفكرك البحر اللجى الذى أسمه علم النفس لتعرف ما إذا كان الإرهابى شخصية سيكوباتية أم هو مجرد « بارانويد » أم هو نرجسى فحسب ؟ ولن يخطر ببالك أن تحاول ربط شخصية الإرهابى بإنتعاش المناخ الفاشستى فى العالم وفى منطقتنا ، ناهيك عن تحليل الظروف الإجتماعية والإقتصادية والسياسية والتى تعد فى مجملها التربة الملائمة إما لتقدم الديمقراطية أو لتراجعها أمام غريمتها الفاشستية .

لاتطلب شيئاً من هذا وأنت تشاهد مثل هذه المسرحية (ولم لا فالإرهابى الحقيقى ليس منا إنما الذى منا هو مجرد شبيه !) لاتطلب شيئاً من هذا ليس لأن أصحاب مسرح القطاع الخاص عاجزون بل

لأنهم راغبون تماماً عن هذا الذى قد تطلبه . وإلا فلماذا لايقتربون إلا من نمط مسرح البوليفار (القتل والإغراء الجنسى) أو المهزلة الفارس التى تعتمد على الحشو بقصد الإضحاك بأى ثمن مما يؤثر على وحدة الموضوع لينفتح الباب أمام الفواصل التمثيلية الإضافة Interludes فيتوه المغزى الأخلاقى Moral وتضبب الفكرة ، وتكون النتيجة النهائية . خروج المشاهد بوعى مسطح إن لم يكن بوعى معكوس .

أما المشاهد الذكى - عاشق المسرح الحقيقى - فلا أمل له بعد تدهور مسرح الدولة إلا فى شىء واحد : أن يكون القطاع الخاص مجرد مستهدف للربح ، لأنه - فى هذه الحالة - مضطر أن يغلق أبوابه كمسرح الدولة عما قريب ، وسيرحل كما رحلت أسرة البوربون بعد عودتها القصيرة إلى عرش فرنسا (الفترة من ١٨١٥ ، ١٨١٦ والتى أثبتوا فيها أنهم لاينسون شيئاً ولايتعلمون شيئاً) .

عندئذ سيقيم الفنانون الحقيقيون والمسرحيون الجادون مع الجمهور المتعطش للوعى وللفن : المسرح المصرى ★

مسرحيات الشرقاوى على مسرح الفرقة بالأسكندرية دائرة الضوء يواصل المسرح المتجول بقيادة الفنان الملتزم بقضايا شعبة : عبد الغفار عودة المسيرة التى بدأها منذ سنوات فى إتجاه تفريخ العناصر الشابة من فنانى المسرح الجاد فيقدم لجمهور الاسكندرية بالتنسيق مع قسم المسرح بجامعة العاصمة الثانية سهرة ثقافية درامية تتناول أعمال الشاعر المسرحى الكبير عبد الرحمن الشرقاوى إضاءة « وشرحاً » وعرضا لنماذج مختارة من أهم مسرحياته الشهيرة ، الحسين ثائرا و الحسين شهيداً ، الفتى مهران مأساه جميلة ، قام عبد الغفار عودة بإعدادها إعدادا

خاصا ، وإخرجها الأخراج الذى يتناسب مع وعية الجاد بدور مسرح الغرفة فى إعداد الممثل ، بل ولاتتجاوز القصد إذا قلنا وإعداد المتفرج الذكى أيضاً . . . هذا الدور الذى يذكرنا بتجارب كبار المسرحيين بدأ من ستانسلافكس إلى بيتر بروك مرورا بيسكاتور وجروتكسى .

ويلاحظ الناقد المتفحص لدور الاخراج فى هذه السهرة أن أختيار عبد الرحمن الشرقاوى بالذات إنما يأتى لتكريس مهمة فنية عرضت نفسها على المسرح المصرى إبان فترة الستينيات . أعنى مهمة البحث عن هوية متميزة لهذا المسرح المصرى ومسرح الشرقاوى - نصاً - يسمح للخروج الواعى بهذه المهمة الحضارية أن يتقدم حاملا مشعل التجريب سيما إذا كان العرض عرضا معمليا داخل غرفة محدودة الأمكانيات وبعناصر طلابية شابة تتحرق شوقاً إلى العطاء ومن قبله الأخذ والدرس .

فالشرقاوى ينتمى فكريا الى مدرسة الواقعية الاشتراكية ، وهو فى الآن نفسه شاعر عربى الديباجة عميق الصلة بالتراث الاسلامى ، الأمر الذى يتيح لدراسه وشارحه ومخرجه وممثله وجمهوره أن يتواصلوا معه دون حواجز أو تغريب ، وهو شاعر مسرحى مجدد عرف كيف ينطلق متحررا من أسر القصيدة التقليدية إلى أفاق الدراما الشعرية بكل ماتحتويه من إمكانات بنائية موسيقية وتصويرية . . وهو شاعر مسرحى مرتبط أشد الارتباط بقضايا الوطن والإنسان . . ومن هنا جاء اللقاء الحار بينة وبين المخرج الفنان عبد الغفار عودة . .

يقدم « عودة » شرحاً مبسطاً للمسرح الشعرى ، نشأته الأولى ، وتطوره

عبر العصور في مونولوجات ذكية يلقيها الممثلون الطلبة دون تزيد أو ملل ثم هو يلج من خلال هذا الشرح إلى التطبيق الفنى على مختارات من مسرح الشرقاوى ، ينتظمها جميعاً « تيمة » درامية واحدة هى تيمة القهر الناشب أظفاره فى أجساد الناس والمقاومة التى يبديها الناس لهذا القهر .

ولقد أدرك الجمهور المتحمس لهذا العرض مدى صحة المقولة التى مافتىء المسرحيون يرددونها فى أمل لايموت : أن المسرح الجاد ضروره حياتية كرغيف الخبز وكمعهد الدراسة وكمصنع الإنتاج وكم كان رائعاً وجميلاً ونقياً أن يستمع الجمهور إلى تلك الممثلة الشابة « عواطف إبراهيم » وهى تجسد شخصية « هند » المناضلة المعذبة فى مسرحية « مأساة جميلة تقول دامعة القلب لا دامعة العينين تتذكر جلاديها :

شعرك الأسود موج من حريرا أنت يامجرمتى الحسناء هاللو . . . مسلمة ؟ ! بقع الدماء علي قميصى الداخلى هى رائعة أتروق لك ياليفتنانت ؟ قد جاء دور الكولونيل لم تخطئون المدفع الرشاش هاتوه لأحصدهم جميعاً ، وبينما يتألق عزت يوسف فى دور الضابط الفرنسى ، ونرى منصور عبد القادر يقف شاحبا يردد مونولوج الحسين العظيم منهياً هذه السهرة الوضيئة

أولاد جحا وألف ليلة

فى دائرة الضوء

عرضت مديرية الثقافة بالإسكندرية على «مسرح الأنفوشى مسرحية للأطفال تستمد خاماتها من رافدين رئيسيين فى تراثنا القومى .. أولهما ألف ليلة وليلة وذلك الأثر الفنى الجميل والمتجدد - بأقلام الكتاب والشعراء - عبر الزمان ، أما الرافد الثانى فهو حكايات جحا ، تلك الشخصية الفذة التى لا تنى تتطور وتثرى بفضل ما تضيفه إليها الحكايات الشعبية .

فأما مسرحية مديرية الثقافة فقد كتب نصها وأخرجها للمسرح الكاتب الفنان ، السيد حافظ فى صيغة أريد لها أن تمثل للأطفال الا أنها - مثل كل الأعمال الجيدة - قد تجاوزت فى مغزاها وبنائها مراد الكاتب إلى ما هو أوسع دائرة من دائرة النشء .. وما ذلك إلا لأن هموم الكاتب والتزامه الضميرى بقضايا شعبه وأمته قد أمدت جميعاً نصه بروح المقاومة وقيم النضال ضد الغزاة والطغاة .

و« أولاد جحا » كما قلنا تعتمد أولا على قصة الفيل والملك ، التى قرأناها جميعاً فى الف ليلة وليلة ، تلك القصة التى عالجها مسرحيا الكثيرون وأخرهم الكاتب العربى السورى سعد الله ونوس فى مسرحيته

« الفيل يا ملك الزمان » من إخراج الفنان المصرى مراد منير.

فالقصة بعد هذا معروفة ولا يخفى على أحد ما تحمله فى طياتها من معان ودلالات فكرية وتربوية ..وكذلك حكايات جحا ومقدرته الغريبة على السخرية من الملوك والسلاطين والسرأة تتداولها الألسن والآذان .

إنما الجديد فى مسرحيتنا هذه هو ذلك المزج بين الرافدين فى عمل واحد .

فتيمور لنك الطاغية الغازى ينتزع جحا الفيلسوف الساخر والمحرض الجماهيرى من بين أسرته وعشيرته وقومه ، ولا يزال به حتى يحبسه فى الحرير لا فى الحديد ، وهو بهذا يضمن سكوت الرجل على ما يفعله فيل الملك بالأسواق من تحطيم وتخريب وترويع ، حتى إذا سخط الناس وطالبوا بمن يقودهم إلى الملك تكررت حكاية ألف ليلة وليلة فانصرفوا جميعاً واحداً أثر واحد تاركين ابن جحا وابنته وحيدين أمام الطاغية .

بيد أن الفتى : والفتاة مصممان على كسب المعركة ، وهما لا يقولان مثلما قال الزعيم فى حكاية ألف لية وليلة : الفيل يحتاج إلى فيلة يا مولاى .. بل أنهما يعمدان إلى حيل جحا وذكائه حتى يأنس لهما

الطاغية فيمنحهما المال ويعدهما بالمناصب الكبرى ، وهما بنفس هذا المال يشتريان السلاح للشعب .

القيادة الشعبية الجديدة أذكى من أن تناطح الطاغية فى ظل غياب الظروف الموضوعية للثورة ، ولكن هذه القيادة الشعبية لا تنفصل – فى ذات الوقت – عن أصولها الطبقية والاجتماعية إنما هى تقود الثورة من داخل الأرض المحتلة ، حتى إذا نضجت الظروف الموضوعية أسلمت راية القيادة لزعيم الشعب الثائر " الشيخ الشافعى " ليبدأ بالجماهير طريق الكفاح المسلح .

استطاع السيد حافظ – المخرج – أن ينقل الى متفرجيه صغاراً وكباراً كل هذه المعانى دون مباشرة ودون افتعال باللون والضوء والظل والحركة واستطاع أيضاً أن يحرك مجموعة الممثلين الهواة الحركة الواعية .

وهكذا يثبت تراثنا القومى أنه قادر دائماً وأبداً على حمل الأفكار المعاصرة فضلا عن قدرته على مخاطبة كل الأجيال والأعمار وبالتوازى فإن المسرح – كمؤسسة وطنية واجتماعية – يؤكد كل يوم دوره فى صف الشعب حول مفاهيمه الأصيلة وقيمة الرفيعة التى طالما حمت وحدته

الوطنية ، وكيف لا وهو - أى المسرح تلك القناة المقدر لها صب مياه
الفكر العذبة النقية فى أذهان ووجدان الأمة .

مسرحية الجراب

وتجربة التأليف الجماعى

نرى المؤلفين الثلاثة د . مسعد خميس، صالح مسعد ، يوسف عبد الحميد ، يعمدون إلى حكايتين من حكايات التراث الشعبى جحا والرومى ، الجراب ، مازجين أياهما فى عرض مسرحى واحد ، ليقدما من خلالهما معا رأيا فى القضية الفلسطينية .

ولأن الفن لا ينبغى له أن يطرح الأراء مباشرة بل الرؤى التى تلمح ولا تفصح ، فلقد استعان المؤلفون الثلاثة برابع شاعر هو طارق يوسف ، وخامس ملحن هو حمدى رؤوف وسادس فنان تشكيلى هو على عاشور ، فضلا عن الممثلين أنفسهم : د. يسرية أحمد وإيمان الصيرفى وصبحى يوسف وأحمد الخشاب الذين أطمانوا تماماً إلى حقهم فى التوليف الفورى ليلة بليلة إرتجالاً وتعبيراً عن ذواتهم أمنين على أنفسهم من التهمة القاسية فى التجارب المسرحية التقليدية تهمة الخروج على النص ، إذا لا نص أصلا فماذا إذن كان دور المخرج مصطفى درويش ؟ بداهة فإن المعنى العام theme Genemal لمثل هذه التجارب إنما هو فكر

المخرج فالمسرحية مسرحيته والفكر الذى تحمله بالضرورة فكره وعلى هذا نناقشه .

تروى الحكاية الأولى قصة رجلين هما على المصرى وغانم بن غنمين يعثران على جراب يزعم كل منهما أنه صاحبه ، وإذ هما يتشاجران توصيهما لاعبة الإكروبات وصاحبة صندوق الدنيا بالاحتكام الى الوالى والوالى يسأل كلا منهما على حدة ماذا بالجراب فيقول غانم إنه يحمل فى داخله كل ما لذ وطاب من مأكولات ومشروبات علاوة على سلع استهلاكية هائلة مستوردة من بلاد الافرنج فيسيل لقوله لعاب الوالى ولكنه يسأل على المصرى - استكمالاً للشكل - عما بالجراب إن كان صادقاً وكان صاحبه حقاً وعلى المصرى يجيب بأن الجراب فيه الكثير أيضاً .. فيه النيل والنخل والأهرام والأطفال والقمح والمصنع .. وكل ما هو أصيل فى البلاد .

وبدلا من أن يحكم الوالى بالجراب لغانم بن غنمين - إتساقاً مع شخصيته التى قدمها المؤلفون والممثل معهم - نراه يسأل بدوره سؤالاً غريباً : من كان على حق .. جحا أم الرومى ؟ ولأن الأثنين لا يعرفان القصة فالوالى يرويها لهما بوعد منه أن يمنح الجراب لصاحب الجواب

الصحيح وتبدأ الحكاية الثانية : الرومى رجل خبيث طريد من الناس أجمعين . يتوسل إلى جحا أن يبيعه ظل نخلة يرتاح إليه من عذاب النفى والتشريد ، ويوافق جحا على البيع مقابل نصف بقرة ، ومع دورة الأيام يتحرك الظل ومعه يتحرك الرومى محتلاً كل شبر يقع عليه الظل إلى أن يتم له احتلال الدار جميعها طارداً صاحبها إلى الطريق .

هنا يصبح الرباط واضحاً بين الحكايتين (علي المستوى السياسى لا الدرامى) فالقضية الوطنية مرتبطة كل الارتباط بالقضية القومية والذى يستحق الجراب هو نفسه من يعى أن طرد الرومى وإعادة جحا إلي داره هو السبيل الوحيد لحل المشكلتين معا بيد أننا لانفهم – والحال كذلك – لماذا يقدم المؤلفون الوالى فى هذه الهيئة الزرية التى تقطع بإنحيازه الى غانم بن غنمين ممثل الشرائح الطفيلية فى المجتمع ؟ إن الوالى الذى يطرح مثل هذا السؤال على المتخاصمين وعلى الجمهور أيضًا لا شك وال وا ع وقائد وطنى مستنير ، غير أن العرض المسرحى يقدمه فى هيئة معاكسة لهذا التكوين الدرامى المنطقى وكذلك لسنا نفهم كيف يعرض على المصرى فى قالب كوميدى كرجل ابلة أقرب إلى السخف والعتة منه إلى صاحب الحق الفعلى اللهم إلا فى مونولوجه

المفاجئ الذى يتحدث فيه عن أشيائه التى فى الجراب ؟

وأخيراً .. كيف يمكن أن نوافق المخرج ومؤلفيه جميعاً على فكرتهم العجيبة عن حقائق الصراع العربى الصهيونى وهم يرددون عبر الحكاية الثانية نفس المفهوم الدعائى للعدو أعنى مفهوم بيع الأرض ؟ لقد كنا نحسب أن مثقفينا بل وجمهورنا قد تخلص تماماً من هذه الدعاية السوداء ، وبات واضحاً أن الذى سلب الأرض وشرد الشعب قد فعل ذلك فى حماية قوى دولية عاتية لها مصالح جبارة فى هذه البقعة التى نعيش عليها فعل ذلك بقوة السلاح لا بعقد بيع حتى وإن كان صوريا .

وعلى فرض أن هناك من باع أرضه للرومى فهل ثمة شك فى أن ملكية الأرض أو العقار ليست مرادفة لحق المواطنة ؟ وعلى فرض ثان أن هذا قد حدث فمن الذى طرد ؟ الملاك العقاريون أما الشعب الفقير ؟ ولو كانت هذه الحجة مما يقبله فقه القانون الدولى لاستحقت تسعة اعشار شعوب العالم الطرد من أوطانها لا لشئ إلا أنها لا تملك فى هذه الأوطان عقاراً أو داراً ملكية عين .

حلاق بغداد تثير مشكلة العلاقة بين المؤلف والمخرج في الإسكندرية

من دواعى فخر الفرقة القومية المسرحية بالإسكندرية إهتمامها بالتراث العربى ، ويتمثل هذا الاتجاه الحميد فى اختيارها لنص الكاتب العراقى المعاصر محيى الدين حميد الذى عمد إلى قصة شهيرة من قصص ألف ليلة وليلة ، حلاق بغداد ، ليصوغها فى قالب درامى جديد لكى يؤكد على قيم إجتماعية وسياسية يريد لها أن تسود عالمنا ولكى يحذر من قيم سلبية أخرى يريد لها أن تختفى من حياتنا جميعاً .

الطبيب صفوان رجل نذر حياته للعلم ولتطبيب المرضى وتخفيف أوجاع الشعب وقد ابتلاه الله بزوجه على غير ما يبتغيه ويرضاه ، فهى مادية التفكير ، كلبية النزعات لاهم لها إلا إرضاء مطالب الجسد من طعام وشراب وتناسل وذات يوم يتعرض هذا الطبيب لامتحان قاس ، ذلك أن امراءة تدعى ثمالة خائنة لزوجها اتفقت مع عشيقها على قتل الزوج وإلقاء جثته فى دار الطبيب صفوان (وتكاد نستشف أن وراء هذا التدبير أصابع صاحب البريد - الشرطة ، نظراً لما يسببه صفوان من

متاعب لرجال الحكم) وبالفعل تتم الجريمة ويسقط صفوان الطبيب فى الشرك فيصبح هو المتهم بالقتل هو الذى أسرع بمحاولة إنقاذ فاشلة حينما جاءته ثمالة وعشيقها فى منتصف الليل بجثة الزوج بإعتباره مريضاً يطلبان له الأسعاف والعلاج .

وبدلاً من أن تقف ريحانة بجانب زوجها تراها تؤنبه على شهامته وتطالبه بالتخلص من الجثة بدوره تماماً كما فعل القاتلان الأصليان بيد أن الرجل يأبى أن يفعل فعل الأنذال ومن ثم يتوجه بنفسه إلى الشرطة للإبلاغ عن الجريمة .

وهكذا يدخل صفوان فى الشرك المنصوب فتعقد له محاكمة صورية يحكم عليه بعدها بالإعدام وتكاد ريحانة زوجته أن تجن فتعمد الى إنقاذ زوجها (على طريقتها الكلبية) فتبيع كتبه لتاجر خسيس لكى تدبر مبلغاً ترشو به القضاة لتخفيف الحكم مقابل إعتراف كاذب من صفوان .

وبالطبع يرفض الطبيب مبدأ الرشوة ومبدأ الإعتراف الكاذب حتى وإن انقذ عنقه وفوق هذا وذاك يرفض كل الرفض (الرفض الفسلفى) مبدأ

بيع الكتاب مقابل المال وهو يتحطم تماماً عندما يعلم أن زوجته قد خانت طريقه وباعت المبادئ التى عاش عليها مقابل دريهمات ستقدم رشوة لقضاة فجار .

هنا يعلم صفوان ان زوجته قتلته باتفاقها مع إعدائه وإن بحسن نية فهى وثمالة القاتلة الفعلية سواء بسواء .

ولكى يؤكد المؤلف هذا المعنى نراه يتعمد أن يذكر فى توجيهاته فى الكتاب المطبوع أن الممثلة التى ستؤدى دور ثمالة هى نفسها الممثلة التى ستؤدي دور ريحانة فماذا فعل المخرج محمد غنيم بالنص إخراجاً ؟

لقد رأى المخرج أنه لا يستوى الخيانة الفعلية والقتل الفعلى بالآخرين المعنويين فريحانة ليست شريرة بالطبيعة مثل " ثمالة " وعذرها فى نظره أنها نتاج مجتمع غير مثقف مجتمع لا يسمح للروح أن تزدهر وتتفتح ومن ثم فلقد أثر أن يفرق بين الشخصيتين غير عابئ بتوجهات المؤلف .

والسؤال الذى تطرحه مسرحية السؤال هو إلى أى حد يكون فيه المخرج

حراً فى تجاوز رؤية المؤلف إلى رؤياه هو الخاصة ؟

إنه سؤال موجه إلى حياتنا المسرحية وإلى مفكرينا وكتابنا المهتمين بشئون المسرح ولعلهم يجيبون .

ومع ذلك فلقد نجح المخرج فى إستثارة كوامن الأسئلة السياسية والإجتماعية والفكرية من خلال عرض ذى إيقاع نام وسريع ومتطور ساعده على ذلك الديكور المستوحى من عالم ألف ليلة وليلة ذى المتممات والمقرنصات المعبرة صممه ونفذه الفنان التشكيلى على عاشور وأضاف حمدى رؤوف بألحانه الى العرض المسرحى بعدا دراميـاً تمثل فى الإشارة إلى حاضر الأمة العربية الغارق فى ضلاله وابتعاده عن حكمه تراثه الاسلامى الأصيل .

أما عن كوكبة الممثلين السكندريين فقد أدوا أدوارهم بحساسية وفهم لا سيما خميس عبيد فى دور صفوان وفوزية شبل فى دور ريحانة ومحمد مرسى فى دور الراوى وسيد شمخ وناجى أحمد ناجى ومحمد عبد العزيز فى أدوار القضاة الثلاثة ، كما أجاد ماجد الهجرسى وعبد اللطيف الناضورى وعزت الامام ومحمد عبد الله وكذلك الممثلة الشابة

دور ثمالة ومازال السؤال مطروحاً على أرض حياتنا المسرحية .

الليلة الثانية

بعد الألف على مسرح الشباب

تطرح هذه المسرحية التى كتبتها الشاعرة فاطمة قنديل قضية جديرة بالاهتمام .. تلك هى علاقة الفرد المثقف الحساس بالسلطة السياسية المستبدة وهى كما ترى القضية التى قتلها ولا يزال يقتلها بحثا كتاب وفنانو المسرح فى العالم الثالث بوجه خاص ، لما فيها من أوجه فلسفية وفكرية واجتماعية وربما جمالية أيضاً وكلها أوجه اقنعة لذلك الأصل : الآنا والآخر أو الفرد والجماعة ، الإنسان والوجود ، الداخلى والخارجى، الثابت والمتغير .. إلى آخر هذه الثنائية التى تجاهد بالحب والحرب أن تتوحد فى كيان .

ولأن المسرحية التـــى تعرض على مسرح الشباب الآن كاتبها شاب – أو فلنقل شابة لنكون أكثر دقة عندما نتطرق الى طبيعة التناول الفكرى والفنى – فقد اختارت الكاتبة الشابة أن تجسد هموم جنسها وربما شعبها من خلف الجنس فى شخصية شهرزاد التى ترفض ان تتوج ملكة على المدينة بعد انقضاء الليالى الألف ، ذلك لأنها لا تنس طوال هذه

الليالى ثأرها كامرأة من الرجل الذى ذبح بنات جنسها ، وهى تحرض الناس على الثورة ضد هذا المستبد - ولا توضح لنا الكاتبة طبيعة الخط الدرامى الذى سارت عليه شهرزاد أعواماً صامتة لا تثور بل تقص وتروى الحكايات المسلية للملك وتنام بين أحضانه دون أن تتذمر أو تتقزز (إلا فى داخلها بحيث لا ينعكس هذا التقزز على خارجها ولو مرة واحدة ثم إذا هى فجأة تثور وترفض التتويج دون أى مبرر منطقى مفهوم ومن ناحية أخرى نرى شهريار شاباً سخيفاً جاهلا بأصول الحكم والاعيب السياسة بحيث أن قاضى القضاة يستطيع أن يحركه كيف يشاء وشهريار هذا يعترف بأنه ضعيف أمام المرأة وهو ضعيف أيضا أمام الوزير والد شهرزاد ، فكيف إذن يقدر هذا الضعيف على حكم المملكة هذا ما لا توضحه لنا أحداث المسرحية ولا أغانيها وتنتهى المسرحية بخديعة يدبرها قاضى القضاة ترغم شهرزاد ان تتقبل التاج أو تفقد رأسها ان أعلنت الرفض خديعة تقوم على تزوير أوراق يوقعها الشعب يطالب فيها شهرزاد بقبول العرش (وهو رمز لا ضفاء الشرعية على حكم شهرزاد) وحين ترفض هى هذا التزوير يقتلونها ، وهنا يثور سؤال على المستوى الدرامى البحت .

إذا كان معسكر خصم البطل " الانتوجانست " يضم كل هؤلاء الآشرار

الملك وقاضى القضاة ورجال الدولة وكان معسكر البطل"البروتاجونست : يضم شهرزاد والشعب وأباها الوزير الذى يزعم أنه نقيض الملك والرجل الذى يتحدى كل سياساته فلماذا لم نجد أى شكل من أشكال تنظيم المقاومة داخل هذا المعسكر اسئلة كثيرة لا نجد لها إجابة اللهم إلا أن تكون القول بأن هذا هو العمل الأول للكاتبة ، وهو عذر قد تقبله حياتنا الثقافية الحالية بما تفتقر اليه من إبداعات ناضجة ، إذ يكفى المؤلف الشاب الان أن يكون جاداً وشريف القصد حتى تغتفر له أية زلة .

والخلط الدرامى هنا انعكاس صادق لضعف الوعى الفكرى بالقضية فطبيعة السلطة وتحليل مرتكزاتها الطبقية ضرورة لكل من يتصدى لعمل مسرحى أو روائى يكون محوره الأساس هذا النوع من القضايا ، وإذا كانت الرواية التقليدية الموروثة عن قصة الملك قاتل العذارى مقبولة لدى العقل الجمعى .

ولقد حاول المخرج الفنان إيمان الصيرفى يؤازره بطل المسرحية الفنان جمال الشيخ فى دور قاضى القضاة أن ينفذا العمل بإضفاء طابع اسقاطى معاصر على رواية الشاعرة وبهذا وحده استطاعا ان يتنزعا

الابتسامة والضحكة من المتفرجين الذين يطمعون فى أن يشاهدوا أعمالاً أكثر نضجاً للكاتبة الشابة والتى هى برغم كل شئ واعدة بحق وقادرة على الاكتمال سيما وإذا حاولت ان تتعلم بحور الشعر كما عرفها الخليل بن أحمد الفراهيدى ثم لها من بعد ذلك أن تخرج علي القواعد شريطة أن تكون عالمة بما تفعل .

أزمة المسرح المصرى وسقوط الاقنعة

ترتبط أزمة المسرح المصرى بأزمة اقتصاد جاهدت الآمة أن تستقل به ومازالت تحاول وبقدر ما كانت القيادات السياسية الوطنية منذ الثورة العرابية حتى ثورة يوليو ٥٢ ماضية فى النضال ضد الامبريالية والاقطاع ، بقدر ما كان الشعب ماضياً فى الابتعاد عن الممارسات الضرورية لتعميق هذا النضال خارجياً وداخلياً .

ويرجع هذا التناقض الغريب بين السياسيين الوطنيين وبين الشعب إلى الطبيعة غير الديمقراطية للطبقات القائدة للنضال الوطنى على نحو ما تجسده الأنماط الدستورية منذ دستور ١٨٧٨ وحتى الاعلان الدستورى الصادر فى ١٠ فبراير ١٩٥٣ والذى تنص مادته الأولى على أن الأمة مصدر السلطات حيث بعلم الفقه الدستورى أن تعبير الأمة تعبير مطاط قد يشمل الأجداد الموتى كما يشمل الأجيال التى لم تولد بعد .

غير أن المسرح المصرى مازال بعيداً عن مواكبة هذه الحركة الوطنية الديمقراطية ، ربما لأن كثيراً من المشتغلين به ، مازالوا يعيشون بعقلية الستينات ، عقلية انتظار القرار الحكومى ، ولهذا فنحن لا نزال نشهد تخبط مسرحنا المصرى بين المذاهب والنظريات الفنية تأسيساً على تلك الأزدواجية الخطيرة والعجز عن الوصول إلى مركب فكرى وفنى .

ومسرحنا المصرى مولع منذ الستينات بالجمع بين مدرستى الواقعية والتعبيرية على نحو ما تقدمه تلك المسرحية الفائزة بالمركز الأول فى مهرجان الفرق القومية لهذا العام .. مسرحية «سقوط الأقنعة» لفرقة الإسكندرية القومية . ولأن هذه الفرقة الناشئة قد احتكرت جوائز مهرجان هذا العام .. حيث فاز المخرج «سيد الدمرداش» بجائزة أحسن مخرج ، والفنان التشكيلى عبده عاشور باحسن ديكور ، وفازت ممثلة اذاعة الإسكندرية اللامعة « فوزية شبل » بجائزة أحسن ممثلة ومحمد مرسى ، أحسن ممثل ، والممثلة الجديدة «مريم سالم» بمركز أول أيضاً، فلقد أصبح لزاماً على النقد أن يوجه انظار تلك الفرقة إلى ضرورة البحث عن هوية فنية متميزة حتى يمكنها الاستمرار والنجاح ، وأول ما ينبغى أن تعيه الفرقة هو ذلك القدر الضرورى من معرفة المدارس الفنية والتمييز بينها ومعرفة خصائصها حتى لا تقع صريعة التخبط بينها مثلما حدث لفرق مماثلة من قبل ... ومثلما وقعت فيه هى ذاتها عندما تخبطت بين مدرستى « الواقعية والتعبيرية .



فوزية شبل الفائزة بجائزة أحسن ممثلة فى مهرجان الفرق القومية

فالواقعية مدرسة تطرح الهموم الاجتماعية والأوضاع السياسية الراهنة على بساط البحث والنقد الأمر الذى يتطلب وعياً سياسياً ناضجاً وانتماء اجتماعياً أصيلاً ، وقدرة كبيرة على ممارسة النضال . هكذا كان مسرح چوركى وابسن وسين أوكيزى وغيرهم وهى مدرسة طابعها التفاؤل والأحساس الجاد بقيمة الانسان فى مجتمعه ، ومن ثم تراها تتبنى قضايا الطبقات الكادحة بالذات أيماناً منها بأن المستقبل ملك لهذه الطبقات وأن حركة التاريخ تسير فى اتجاهها .

أما التعبيرية فأن نشائها فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، قد جعلت منها فلسفة أزمة ، تعبر عن شعور عام بالغربة والضياع ، تصور الأحلام والكوابيس وعوالم الظلام الكئيبة (سترندبرچ) أو طغيان الآلة وانحسار الأنسانية (المر رايس) أو انتصار البدائية وهزيمة الحضارة (يوجين أؤنيل) ومن أهم خصائصها الدرامية نمطية الأشخاص والأعتماد على تأثير الموسيقى والأضواء والرقص ..

وهذا هو ما فعلته الفرقة السكندرية بمسرحية الكاتب الأسبانى ، بابيرو باينجو ، نقلت منه مشكلة التعذيب السياسى (وهى مشكلة واقعية تعانى منها مجتمعات العالم الثالث) ولكنها راحت تقدمها فى اطار تعبيرى يتجنب المواجهة الصريحة ، ويسعى إلى تفريغ الشحنات

العاطفية لدى الجمهور بكافة الوسائل ابتداء من الديكور الموحى بالفزع اللا أنسانى إلى الموسيقى التعبيرية الحادة والأضواء الحمراء القانية رمز الدم ، إلى التعبير بالرقص والاشارات العصبية المتشنجة ، دون أن تلتفت إلى واقع الأمر المختلف عن واقع مجتمع اسبانيا فى عهد فرانكو .. ذلك المجتمع الذى سيطرت عليه الفاشية العسكرية طوال ثلث قرن من الزمان . أما النظام المصرى فرغماً عن ديمقراطيته الناقصة فأن أحداً لا يمكنه أن يزعم أنه كان نظاماً فاشستيا يعمل لحساب الرأسماليين والأمبرياليين .

وهكذا فأن التجاوزات لابد وأن توضع فى إطار الخطأ التراچيدى لا الخطيئة المدبرة ، ومع ذلك فأن هذا النظام نفسه قد راح يصحح نفسه بنفسه دستورياً وسياسياً بممارسة أخذت تنضج تماماً فى الأعوام الأخيرة حتى أن زعماء المعارضة يعلنون فى كل آن تمسكهم بالأسس التى يقوم عليها النظام ربما بأكثر مما تفعل الحكومة نفسها !

عرض التليفزيون المصرى هذه المسرحية عام ١٩٨٠ كما قدمها المسرح القومى باسم دماء على ملابس السهرة .

كان المسرح القومى يعرف ماذا يريد بتقديمه لهذه المسرحية ، أذ عمد بكل وضوح إلى الاسقاط على فترة حكم مراكز القوى ، أما الفرقة

السكندرية فقد جاء اختيارها لهذه المسرحية فى عام ١٩٨٥ اختياراً غير واع وغير مدرك وغير مستهدف ، ولهذا لم تسع الفرقة إلى عقد ندوة واحدة لمناقشة العمل بين جمهور المتفرجين بخلاف ندوة إدارة المهرجان شبه الرسمية والتى عقدت فى الساعة الواحدة صباحاً بعد انصراف الجمهور .

وهكذا ضاع جهد فى زحمة حياتنا الثقافية المضطربة استمراراً غير معقول لمسيرة مسرح الستينات الذى انتحر يأساً عندما أدرك كتابه وفنانوه أنهم كانوا أدوات غير واعية فى أيدى غيرهم ، وأنهم تخبطوا بين تفاؤل . واقعى بسلطة وطنية فعلاً وبين تشاؤم ، تعبيرى . ناتج عن خوف من هذه السلطة غير الديمقراطية ذاتها فهل قدر لمسرح الثمانينات أن يظل تابعاً لزميلة الضائع القديم بدلاً من أن يأخذ قدره بين يديه ويتقدم شجاعاً إلى مواقع القيادة فى المجتمع موازياً بفنه الناضج للسلطة السياسية الوطنية والديمقراطية فى آن !!

محتويات

(تابع) محتوويات

الموضوع	رقم الصفحة

صدر للشاعر :

- **سفينة نوح الضائعة** – مسرحية – المجلس الأعلى للفنون والآداب – ١٩٦٤
- **الحلم الطروادى** – مسرحية – دار لوران – ١٩٦٦
- **الدين والفن** – نقد – دار النهضة العربية – ١٩٦٨
- **الملك لير** – مسرحية شعرية – دار الوادى – ١٩٧٨
- **ريم على الدم** – مسرحية شعرية – دار الوادى – ١٩٨٠
- **السلطانة هند** – مسرحية شعرية – اتحاد الكتاب المصريين – ١٩٨٥
- **غيط العنب** – مسرحية – الهيئة العامة للكتاب – ١٩٨٥
- **ليلة زفاف إلكترا** – مسرحية شعرية – الهيئة العامة للكتاب – ١٩٨٧
- **امتحان أحمد بن حنبل** – شعر – المركز القومى للفنون – ١٩٨٧
- **غيلان الدمشقى** (★) – مسرحية شعرية – الهيئة العامة للكتاب – ١٩٩٠
- **حصان على صهوة رجل** – شعر – الهيئة العامة للكتاب – ١٩٩٤
- **يا أورفيوس** – شعر – المجلس الأعلى للثقافة – ١٩٩٦
- **مقتل هيباشا الجميلة** – مسرحية شعرية – الهيئة العامة للكتاب – ١٩٩٦
- **هل أنت الملك تيتى** – مسرحية شعرية – دار الصديقان – ١٩٩٨
- **آخر أيام أخناتون** – مسرحية شعرية – دار الصديقان – ١٩٩٨
- **المسرح وتحولات العقل العربى** – دراسة المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨

(★) جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٢



طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٩٤١٠ / ١٩٩٨